راهن الضرورة

محمد بنيس

ينفلت الوضع الثقافي العربي من صفة الخطاطات التي ألِفْناها، يتبع طرقاً منشبكة تتقاطع فيها السمات المشتركة لمرحلة مابعد ١٩٦٧. وهاهي الهجرات المضادة تتقن اختيار الساحة والمسافة، والمجد للعائدين إلى مواقع كانوأول من فككوا هيبة صورتها.

هذا وضع عربيّ نقول، ولكنه ليس كذلك. إنه وضع كوني، يحفر آثاره بليونة أوبعنف على هذا المكان الثقافي أوذاك. فمرحلة الطموحات، والوضوح النظري، والغايات المباشرة ، والخط المستقيم، تتبدى للوقائع الاجتماعية ــ التاريخية، كما تتبدى للأنساق الفكرية، مجرد نهاية حلم عرف كيف يمجّد صفاءه منذ القرن التاسع عشر في أوربا، فيما هومحمل بتجليات الرضى، لمن هو الرضى راحتهم. كل شيء ينقسم على ذاته، فالعلوم تقوض نظرياتها، والأدب يتأمل ذاته، والفنون تتذكر تاريخها عبر ثورة الاعلاميات .

لهذا الكوني فينا لغة ترث انكساراتها، إخفاقٌ يَلدُ إخفاقاً يَلدُ إخفاقاً. والسؤال عذاب من لا يعودون، مطمئنين أومبعثرين، من جسدهم المُقطَّع الى جسدهم الملتئم، لأنهم يدركون ان هذه العودة نهايتهم كمثقفين، وككتاب، رأوا ضرورتهم في موقعهم المعزول عن انساق الثقافة التي يكون الاستهلاك نموذجها.

في المشرق أو المغرب، لافرق، فالفصل بين هذين القطبين المتجاذبين ميتافيزيقي لاواقعي. لذلك يكون الانفلات من صفة الخطاطات متجاوباً هو الآخر. حكمة هذا أو حكمة ذاك تحتمي بإثمها، مع ذلك يبدو إعلان الإثم جريرة، بها تنطفىء الكلمات قبل ميلادها.

هو وضع كوني حقاً، ولكن التباين بيننا وبين الآخر يكمن اساساً في المعرفي الذي نغيّبه، لكأن دورة الارض تنتهي في مسكننا قبل بدايتها. ولماذا تبدأ إن هي كانت لنهايتها ذاهبة؟ ليس هذا سؤالا، هو خوفنا من الماء، من الحجارة، من حديث النخل، هذه كلها تفتح الدائرة على تشظيها ــ والماء على غير شبيهه.

ومهما كنا كذلك فنحن لانعود، إلا من حيث اندماجنا في الدائرة الحلزونية، وهي تخون الشمس في اكتمال حلقتها. لانعود، لأننا للمتاه وللمغامرة، أو الخطوات معرفة، كذلك نقول. وماهي المعرفة إن هي لم تكن مقاربة متعددة لما يفسّخ فينا نمطية الصورة التي ألفناها عن الذات وعن الآخر؟

بهذا المنظور يكون فعلنا الثقافي ضرورةً، ونختار لأنه مسارنا ــ مصيرنا الجماعي، به بدءاً نعتق إحتباس الفعل فينا، فعلاً لا تحجره سفسطات تؤازر من يدمرنا، وهي التي أخضعتنا لما ليس نحن، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

خطوات من المعرفة نعيد بها قراءة اللامُفكّر فيه، والمسكوت عنه، من لانهاية الرمل للانهاية الماء. خطوات سميتموها «كلمات». بها وها نكون قبيلة ترى في الكلمات مالايشبه الكلمات.

احتفاءاً بضرورة الحوار، وتنكيلاً بجغرافية الكتابة العربية. تبدأ «كلمات» من هذا العدد، باستضافة احد الأدباء العرب في كل مرة ليكتب المقدمة، و يقول «كلمته» اسهاماً، بشكل ما، في صياغة أسئلة الكتابة / الثقافة العربية.

وقد استجاب في هذا العدد مشكوراً الاستاذ محمد بنيس من المغرب.

ثلاث قصائد

أحمد عبد المعطى حجازي

طرديــة

هو الربيع كانَ
واليومُ أحدْ
وليس في المدينة التى خلت
وفاح عطرها سواى.
قلت أصطاد القطا
كان القطا يتبعنى من بلدٍ إلى بلدْ
يحط في حلمي و يشدو
فاذا قمتُ شَرَدْ
حملتُ قوسى، وتوغلت بعيداً
في النهار المبتعد
أبحث عن طير القطا
حتى تشممت احتراق الوقت في العشب
ولاح لى بر يق يرتعد
كان القطا
ينحلّ كاللؤلؤ في السماء
ثم ينعقد
مقتر باً، مسترجعاً صورته من البَددْ
مسّاقطاً كأنما على يدى
مرفرفاً على مسارب المياه كالز بد
وصاعداً بلا جسد

صوّبت نحوه نهاري كلَّه
ولم أصِدْ
عدوت بين الماء والغيمة
بين الحلم واليقظة مسلوب الرَشَدْ
وقد خرجت من بلادى
لم أعدْ!

خمريــة

الأصدقاءُ الحميمونَ أقبلوا
في ثيابٍ جديدةٍ
من بلادٍ بعيدةٍ، وقبورِ
ساقوا سماءً إلى البهو من دخانٍ،
وشدوا نجومَها بخيوطٍ،
ورفرفوا كالطيورِ

بعيدةٌ كأسنا الأولى،
والوجوهُ عليها من النهار انطفاءاتٌ.
والمدينةُ ضمَّت أسواقها
وتهاوت
تحت الزجاج المطيرِ

بعيدةٌ هذه الكأسُ،
والنهارُ بعيدٌ،
وعن يمينٍ بساتيننا التى لانراها

كانت هناك تلالٌ من خالِص التبرِ،
كانت من النساءِ عذارى
كلؤلؤ منثورِ

ورُبَّ ظبيٍ غريرِ !

وكان ثَمَّ رفاتٌ
يسيل بين محطّاتٍ أدبرت
ومحطاتٍ أقبلت ،
وجسورِ

ولاتَ حين نشورِ!

مَنْ يُنزِلُ الغيمَ؟
لى فيه وردةٌ ، أزهرت وحدها هناكَ
وأبقت جذورها راعياتٍ
في جسميَ المهجورِ

بعيدةٌ هذه الكأسُ ،
مثلَ شمسٍ شتائيةٍ ،
تدورُ ، وتفتَرُّ عن سنىً مقرور
ونحن بين المرايا
نعشو لها ، بمهيضٍ

من الجناح ، كسيرِ
محاصرين بأشباحنا ، نبادلها الكرَّ والفرارَ
إلى أن مضى الزمانُ ، فقمنا
وانسَلَّ كُلٌّ لمثواهُ في الظلام الأخيرِ

الأصدقاءُ الحميمون أقبلوا
فى ثيابٍ جديدةٍ ،
من بلادٍ بعيدةٍ ، وقبورِ
ساقوا سماءً إلى البهوِ من دخانٍ
وشدّوا نجومَها بخيوطٍ ،
ورفرفوا
كالطيورِ.

باريس في ٨٥/١/١٣

مقدمة طللية

كان الحنين مدى عذبا، وكان لنا
من وجهها كوكب
في الليل سيارُ!
هذا دخان القرى، مازال يتبعنا
وملء أحلامنا زرع وأجنحة
وصبيةٌ
وطريق فى الحقول إلى الموتى ، وصبار
فملتقى الأرض بالأفق الذى اشتعلت ألوانه شفقاً،
فالقاطرات التى غابت مولولة فى بؤرة الضوء،
فالحزن الذى هطلت على أمطاره يوماً
فصرت إلى طير،
وسافرت من حزن الصبى إلى حزن الرجال
فكل العمر أسفارُ!

•

ياصاحبىّ قفا
فالشمس قد رحلت
ولم تعد بغدٍ .
كل المقاهى انتظار، ساء ما فعلت
بنا السنون التى تمضي ،
ونحن على موائدٍ فى الزوايا ضارعين إلى شمسٍ
تخللت البللور واهنةً
ولامست جلدنا المعتلَّ وانحسرت
عنا إلى جارنا
فما نعمنا ، ولم ينعم بها الجارُ

يا صاحبيَّ !
أخمرٌ فى كئوسكما
أم فى كئوسكما همٌّ وتذكار
وما الذي تنفع الذكرى إذا أنكأت
فى القلب جرحاً ، علمنا لادواء له حتى نعود
ومايبدو أن اقتربت
أيام عودتنا ، والجرح نغّار

هانحن نفرط فوق النهر وردتنا
وتلك أوراقها تنأىٰ ، و يأخذها
وراء أحلامنا موج وتيّار

يا صاحبَّى !
أحقاً أنها وسعت أعداءهَا
وجفَتْ أبناءهَا الدارُ
لو أنها حوصرت حتى النهاية ، حتى الموت ،
لو سحبت على مفاتنها غلالة من مياه النيل
واضطجعت في قاعهِ !
لو سفتها الريحُ فانطمرت
فى الرمل ، واندلعت من كل وردة جرح وردة
فالمدى عشبٌ ونوّار

هذا دخان قراها يقتفي دمَنا
وملء أحلامنا زرع وأجنحة
وملء أحلامنا ذئبٌ نهشٌ له
نسقيه من كأسنا الذاوى ونسأله
عنها ، وننهارُ !

باريس ١٩٧٩/٤

تحولات الماء

محمد عبيد الحربى

التحول الثاني

غيمٌ على أرض الجزيرة
وصيف النخل على كفي.
حجازيةٌ ليلتي
ونهاري نجدي الحشا
يمانيٌّ هذا النجم/
يلوح فوق مواعيد القلب
ثم يحط على الجفن
كالندى

دمي الحبيس ، في دمي
كيف أُنزله ..يا «سهيل اليماني»؟
كيف ألبسَهُ
واجتاز الصحاري؟
آه، يا «سهيل اليماني»
دمي الحبيس، حصاني..
حجازيةٌ ليلتي
والبرقُ داليةٌ
تنحني
وتنثر في الأرض الشغف.

آخيتُ بين المهجة والسيل
وضعتُ صبابة القول في يدي
وغنيتُ في حزن الصبايا:
الأرضُ قرطُ صبيّة
والبحُر خلخالها ...

★ ★

أنا خطيئة نار
حطبها
«مللٌ» وكتبٌ تناقض بعضها
وممالكٌ تقتتلُ على إرث الإاله/
إرثه قشٌ وعظامٌ وأرضٌ من دماء
هو الحطّابُ
الجنازاتُ تفرحهُ
والولاداتُ حِملٌ عليه.
شفقٌ يسيل من لحمي / لحمي ناشفٌ مرٌّ
وصبايا الأرض مائي
آه، يا «سهيل اليماني»
كلما أمتدحتُ ماءً
صابنى عطشى/
عطتني مملكةٌ
والسيل قصري الجميل.

لم أكن من قريش
لكنني ورثتُ خطيئتها
فاختصمتْ عليَّ العشائرُ:
لا الناقة ناقتي ولا المرابع لي.

ساقني ولعٌ
وشدتني حبال الشمس
هنا
أهل
واحباب /

بلادي صبرت عليها
في القيظ امنحها ظلي
واستوقفُ المزنَ فوق سهولها
هي طينتي وأول قلبي
بيني وبين الشيح سرٌّ ازرق
وولهٌ من المطر.
اومأتُ للثريا بان تقذف حليتها
وتأتي
اومأتُ لها
بإن الثرى يكحلُ الارض
و يصعدُ
يصعدُ فيّ . يصعدُ،
واني اهيئُ من صدري حقلا.
بلادي ، صبرت عليها
كبرتُ
كواني صمتها
ماالذي انزعه عنها؟
ماالذي؟
ماالذي انزعه عني
كي اصفو
واغني؟

★ ★

كبرتُ
دعوتُ الماء ان ينهي جفافي
لقد اهتديتُ /
دلتني مجاعاتٌ وأوجاعٌ
قادتني امرأةٌ لبستْ كل الاساطير
قادتني
فصار شيطان قلبي ثالثنا.
أينا ساقهُ هَمّهُ؟

أينا يفكُ طقس الخرافة عن صاحبه؟
دعوتُ الماء ان يكمل هذا اللغز
أنا بدوي جفَّتْ مراعيه
وتحركتْ الكثبانُ من حوله،
ماجتْ، ثم اطبقتْ عليه
حُريتَّهُ الخصبُ والتجوالُ :
هذي هضبة
كان ينازل احجارها
ليقيم متراساً
يلقي القصائد في ظله
مادحاً تمر العشيقه
○ لكنه لم يقل كل قصائده ○
هذا واد
كان يغني لمسيله
يهيُّ اشجاره للطير
و يصير ريشةً في جناح قطاه
○ لكنه لم يقل كل اغانيه ○
هذي سهول
كان يقذف ساقه فيها
و يطوي الشمسَ منديلاً على ساعده
فيصير الفضاء نصف سريرْ
○ لم يقل كل احلامه
ولم يَبُحْ بكل اوجاعه
لكنه مازال يدعو الماء
ان يشاركه نصف السرير ○

التحول الاول ــ ا

رأسهُ جرحٌ :
عطشٌ/فضاءٌ/قطاةٌ/متراسٌ/سريرٌ :
نارُ النار
فضاءٌ/قطاةٌ/سريرٌ/مياهٌ :

مياهُ النارِ
واالجزيرةُ شاةُ قبائل
اقتتلتْ على صوف شياهها
مدحتْ امجاد عصورها
واستكانتْ للتراب
(الزبآء) مازالت متحصنة بعش غراب /
غبارٌ يحتمي بغبار
آلةٌ زَيتُها الرمل والدينار
حصارٌ يحاصر نفسه
والشاهدُ الأوحد بيض غراب.
ونارُ الماء ترسل طقسها تحت جفنيه
الأرض شوكته ونزوته الوحيدة
يمشي اليها باوتاد وأوتارٍ مدوزنة.
أي سحابة يشد عليها اوتاره ،
شيطانة قلبه
أم زعفرانة يدي
صحراؤه (خزاعية الاسنان) :
أي عاصمة تناصره
وأي عاصمة عليه ؟
أبغداد المماليك
أم دمشق أميّه ؟/
«صِفّين» واقفة بين صَفّينْ
سلَفٌ يفتش عن خَلَفْ
خلف يسأل أين كان التلف
تلف يدّعي غير التلف
والشاهد الأوحد فرخ الغراب.
يستنطقُ كل العلامات
وكل الكتب الممسوخه
هنا ، علامة
يرتمي فوقها
هنا ، ماء
يغترف منه

«بصرة» ، والبصير نام فوق الحصير
وحين أفاق
شَاهَدَ الترس يدور في المزرعه
وخلف الوقت
مماليك ومغول /
جثث تحتمي بجثث.
البصير قام عن الحصير.
صحراؤه (رومية الكفل) :
أي غدير يقود ناقته نحوه،
دمه
أم حروق جلدة رأسه ؟

التحول الاول ــ ب

رأسهُ جمرةٌ
والهوى أرقَّه
ثم جاء به
نافراً كماء الظهرَ

يلتمعُ ظله
أول الجسر يده
أوسط الجسر فمه
ها
قد يكون آخر الجسر دمه
أي بكاء هذا الذي جَمعَهُ
ثم أفرده ؟
أي حزن هذا الذي أفرحه ؟
هو المفرد الفرد : المتعدد
والمثنى

والجمع، حين تشتعل قامته
(قرمطي) ضاع في (قرطبه)
ماالذي أَبعده ؟

نَاَوَلتْهُ الحقول ضفائرها
نَاَوَلتْهُ الرنين
والحفيف
والقلائد المرصعة بالشفق.
ربط الأرض على صلبه
وتقلد البحر من أوله
أول الجسر، صُلبه وترائبه /
آسيا وافريقيا :
مجاعات خَبَّرتْهُ عن نفسه
والجرذان مازالت ترضع ثديه وكاهله.

(قرمطي)،
كيف ضاع من (قرطبة) ؟
لو انه اطلق نفسه في عري الحقول
ونزع نفسي عني
لكنتُ / هو، النازع المتقدْ.
بصيرٌ،
والبصرةُ أبْصَرَتْهُ من القرب /
كان بَصْرَتَها
كان سهيل الذي مدت كفها نحوه
وأنا أبصرتُ منه أول جسري
فصرتُ سعفةً في حصيرته.

التحول الثالث

رأيتها
تتهيأُ لتتناولني من ضيِق الحشا
رأيتها
تصفو
واصفو
الماء يدخل جبّتنا
و ينشر شمسه فوق خيامنا

رأيت الماء
فغنّى صفائي
وحين يغني البدوي
يرَقُّ الحصى
لدمي وقتها ، وقت
ولفمي طقوسه الرائعه
جسدي سمائي
فخذوه
خذوه غيمةً (ضار يةً) لكل الفصول
هاهي وعول قلبي
تركض / ترقص :
ماأطيب الماء
وما أصعبهْ
بإي شيء تجازف هذي الوعول ؟
تجازف بالذي لايقال
اللظى أسهل
أسهل.

رأيتها تحتشد
هي ما عناه القرمطي
ومارقصته الوعول.

★ ★

ها انني انزعني عني
وأُطلقني في عري الحقول
وفي صمت السهول
جسدي وسادتي
أصفو
أصفو
فتصهل خيول صدري /
تحولُنى المياهُ
وتكسرُ إناء وقتي.

٢/٢٤ /٨٥ المملكة العربية السعودية

غيوم لصيف الجسد

ممدوح عدوان

فرحة الشمس فوق صباح الندى
أوقدتْكِ على القلب
وردأً من الرقص
قفزاً من الماعز الجبلي النفور
على قمة من غمامْ

وانتظرتُكِ
لم أرسل الغيم
أو نسمة الصبح
لم أربط الشوق
حتى بزغب الحمام

كان لابد أن تُقْبلي،
القلبُ
والبيتُ
والجلدُ في جوعه للأنامل
برد الفِراش الذي يغتلي
كل شيء توَقعَ
لابد أن تُقتلي
قلتُ: لابد هذي العصافير واشية
والغروب لاسكاتها

ووشاحٌ لخلوتنا بُعدُنا
وانسكابُ الظلامُ
وضجيجٌ من اللغو
يستر شوقي
و يوصله
دون أن يفضح الرغبة السافره
كسجينٍ يحاصر سجّانهُ
كان شوقي الكتومُ يعبّىء دُنياكِ
أنى اتجهتِ ستلقينه
هل تألقّتِ في المهرجان؟
أنا كنتُ ضوءاً فريداً عليك
وحين تمليتِ ساقية الهيجان المعربد فيكِ
تمليتِ وهج ارتعاش الأنوثة عاريةً
كنتُ في سطح مرآتك النظرةَ الداعرة
تتعرين كي تستحمي
يدي تترقرق في الماء
فوق سطوح الجسدْ
إذا تراخيت في نغمة

كنتُ أنسلُّ ما بين صوتين
أهمس وسوستي واشتهائي
وحين تلحفتِ كي تهدئي من رغابي
تسللتُ
دفّأتُ زغباً على مسرب الظهر
تكميشةَ الجلد في الخاصره
كيف يعرق ما بيَن نهديك
لا يتنشّق قلبك رائحتي؟!
كيف تزقو العصافير جائعة بين فخذيك
لا تسمعين بتغريدها
رنة أسمي
تباهي بأجراسها كالولدْ؟!

ثم لابد أحسستِني
إذ تلحفتِ عريك
بعد تراخيك هادئةً فائرة
فلعل الذي بيننا قد تحقق في الحلم
أو قد تألق في ومضة
ولعل سعاراً من الجسدين
تسرب في الذاكره
زاجلٌ ظمئي
يتحلب ذاكرةً من ينابيعك البكر
يدنو غريباً تهدُّ قواه المنافي
ويلقي بكل ابتسامة تعريجة
في ثناياك وهج بلد
يتقلب فيك
فيطلب غير الذي يطلب العاشقون
وإذ يتقرّاك توقاً
يراك بهمس أصابعِهِ
يتقرّاك
حتى كأن الأصابع باغتها ومضك الشهويُّ
وأجهدها الجوع إذْ جرَّها
مثل حبل المسدْ
أنتِ أدهشتني بالتلامع
كيف أقلب طرفي ولا تسطعين
وكيف تجيء الى الشارع الشمسُ
لايرتمي منك ظلٌّ رخيم
على سهرٍ من رمدْ
أنت ياحزنَ تكبيرةِ
في الصلاةِ على الغائبين
وأذانَ المساءِ بعاصفة
ورنين النواقيس صبح الأحدْ
أنت يانَفَسي حِين أنجو من الغرق المر
صوتَ الأمومة في قلب طفل يضيع
وأنت بياض النوارس
للسفن التائهات ببحرٍ جَمَدْ

إن ظلاً همي بيننا فتألق فينا
وصوتاً تسلل من لمسنا فتبلل منا
وأنت معي
نجمة البحر غائبة حاضره
تتغاضين عن شغفي
رغم إطراقك حيرى
ورغم التماكر في اللفتة الضامره
سأمرّ بهاجسك المتوهج مثل اللهات
كنهدة ريح على شجر
وحفيف فمٍ في جدائل مرمية سادره
كنتُ هيأتُ غابات حزني
وأورقتُ فيها
وزقزقتُ أدعوك ان توغلي
كيف لم تُتقبلي؟
كل ما بيننا خطوتانْ
كل ما بيننا غضب الله والناسِ
والخوف يغزل جفوتنا
وسرابُ المكان وغدرُ الزمان
كل ما بيننا ليلتان
كل هذا الجني قبلتان
ورجفة كف
ورعشة حلمتك الساهرة
أمس بادرتُك الآة لم تنكريني
وعريتُ سر الرغائب لم تستريني
أتيت إليَّ مع الضوء
كنتُ الظلام الذي يتلهف أن يتبدَّدَ
قلتُ: اعبريني
فأغفو بهدهدةٍ من حنان
وإني اشتهيتك أن تقتليني
لأعرف كيف يكون الأمانْ
حين جعتُ إليكِ
ابتكرتُك شعراً
وأخفيتُ وَجهك بين حنايا الكلام

حين ذقتك في الكأس قبل المدام
خلوتُ أجمد عاصفتي
كجبالٍ رست من أبد
كل ما بيننا غيم صيف تولى
وخاف امتلاء حناياه من مطري
فمضى دون ظل
لتخلو المدائنُ والقلبُ من ذكره
ثم تخلو القصائد والسرر المستريحةُ
حتى كأنْ لم يكن
قبل فيها أحدْ .

دمشق

البرزخ : صيف ٨٢

حلمى سالم

إلى نخلة فى الفؤاد تسير الضحايا
وقلبى طَريقٌ من النائحاتِ على وردةٍ
كفَّنَتْها الحنايا :
قبورٌ هي الخطواتُ على سكة القادمين
من المرفأ البحرى لشرفة نارى
أم الأغنيات سبايا؟

تجىء الصَبيَّةُ خطفاً من الهتك والسفك والمقصلة:
تلملم من بين لُقيا العشيق البقايا:
رباطُ حذَاء ،
وخصلةُ شعر معفَّرةٌ بالسحاب ،
سطور لمطلع أقصوصةٍ ،
نصف ضلع تطاير ،
مفتتح للغرام ،
بدايةُ حلمٍ على الهدب ،
ســبّابةٌ ،
بعضُ إغفاءة ،
أنمله.

تقول الورودُ العليلة وهى تلطخ بالأفق أوراقها:
تخون المدائنُ عشاقِها
وتبيح القناديلَ للموجة الراكدةْ
فهل يغزل الكون موجاً
تناسج من بُردةٍ هامده؟

تجىء الصبية خطفاً من الهتك والسفك والمقصلة
تراقب عين الصبى الجميل إذا فتشت فى الحنايا:
عن الأغنيات اللواتى تلائم طفلا بقبو،
وعن ضحكة هازلة.

تساءلتُ فى البردة القاتلة :
أإن السحابة جاءت لخطفى ؟

أإن فؤادى مقدمة لا حتراق الخلايا
على مفرق الدرب صوب الجبال التى
هندست فى الوداعة حتفى؟
وهل يرشد الظل خوفى
إلى قبّراتٍ تسَّمتْ بأسماء كنتُ سَمِيّاً
لِطيْف الصبابة فيها؟
وهل للمدينة أن تصطَلى عاشقيها ؟
تجىء الصبيةِ خطفاً من الهتكِ والسفكَ والمقصلة
تفاجىء وقتَ المحارب بالبرتقالةِ ،
والنهدِ ،
والسنبلة
تقول : ادخر لي بقايا من الهدم ،
وانثر ركام نوافذك المستهامة
فوق عيونى التى شاهدتك توزع
جسمك بين الصفوف وبين السَرَايا:
وجسمُك قربة ماء ٍنقي مرجرجة
في دمايا.

فهل للمدينة أن تصطلي العاشقين ،
أجبنى :
سؤالى تمدد فى رئتىّ ،
انثنى نحو حلقوم عمري ،
وراح ينجّر حنجرتى بالوجود المفتّتِ فى
المائدة
ونخلى تخثّر بالأنهُرِ الفاسدة.
يقول المجيب : المدى أوردة
وكل وريد فضاء تُلوث بالشهداء ،
وكل شهيد قبابٌ مخضّرة بالبهاء ،
وقبة قلبَك قفر تلظى بجمرته الخامدة.
فأفتحُ حزني سبيلا.

تجىء الصبيةُ من رعبها البحرىّ ،
تساءلنى :
ماالذى يجعل الأرض مبقورةً ، والسما مائلة؟
وتمضى إلى زينة العاشقات :
ترطب جبهتها بالندى ،
وتكحّل مقلتها بالمدى ،
وتفتّنُ منبتَ تفاحتيها موضحةً
رمزَ بَعض الخفايا
لتمشى إلى الملعب البلدي تناجى الزوايا
فأفتح حزني سبيلا
أجوب بلادى قتيلا :
رصاص يفتق خيط السماء المطرز في بهجة
الدامعين ،
وأشلاء تنداح نحو المنارة موجاً فموجاً ،
وقبّرة تستغيث بجسمى
صرخت : أخرجي فالبلاد مرتّبةٌ لانتشال القوارب
من لجّة الخارطة

صرخت : اخرجى فالقميص المرفرف فوق
المصابيح أهزوجة ساقطة :

وكنتُ أسائل قرب الصواعق نفسى:
لتلك الشظايا رحيقُ البقول ،
فما يجعل الرغبة العاطفية تحت الخرائب
أيقونةً مشعلة ؟
هل الموت ،
أم شهوة الدرء بالبدن المتلبّس بالقنبلة؟

وكان الفتى المتأرجح فى البرق ،
يمرق بين الشظايا
يلملم عظم المدائن ،
ثم يصّففها بالنوافذ والأسطح الهابطة.
على البحر يخلع سترته،
ويسد المدى بين منزله والبوارج،
ثم يميل على طفلةٍ ويغنى لها :

لـــلورد أغنيـــةٌ
كنـــا نغنيها
عن تربـــةٍ رُويـــتْ
كنـــا ســـواقيها
عن روضـــة ســـمقت
دمنـــا دواليهـــا
طرحـــت لنا خـــيراً
ذقنـــا الهنـــا فيها
تبكـــى، وعودتنـــا
أحلـــى أمانيهـــا
للـــورد أغنيـــة
نبقـــى نغنيهـــا

تقول الورود العليلة في اللحظة الفاصلة :
لهذي المدائن أن تجتلي نفسها في المرايا
لتلح أحدوثة العاشقين مسطرةً
على صخرة بين بدء الطريق وفوّهة المستحيل
لهذي المدائن حقب وجيل
وللخفقة المستفزة بين جوانح هذا الرعيل
المعبّأ في ملجأٍ للمنايا
خروجٌ الى البحر،
أو رعشةٌ تستطير جحيماً بجمجمة الراقصين
على جثث الباكيات الصبايا

تجيء الصبية خطفاً ،
تساءلني : ماالذي يجعل الارض مبقورةً ،
والسما مائلة ؟
وتمشي الى الملعب البلدي تناجي الزوايا :
هنا كان بيّاع صحف الصباح يغازلني ،
والفتى الصبّ كان هنا يرقب إطلالتي
في مساء الحكايا
هنا كانت المرأة المستحمة تنظر صوبي
وراء إطار الزجاج للوحة جدراني
المهملة
هنا كان حلمي يوازي
رموز الدجى الهاطلة

وتمضي إلى زينة العاشقاتِ،
تجاه الكمائن،
تمنح للرابضين قرنفلةً من بكاء الاحبة
فوق سطوح المدائن ،
تلويحةً للسفائن ،
يُودِعُ فيها صغارُ الشوارِعِ أنشودة
الجلجلة :

ياموجُ كن بردا
لترطِّبَ الأهلا
ياموجُ كن وردا
لتعطِّر الأهلا
خلِّ الخُطى هَوْنَا
خلِّ السُرَى مهلا
واحللْ بهم عَدْنا
وابسطْ لهم سهلا
يابحر كن لينا
بالصحب والأحباب
أكباد وادينا
ركبوكَ ياعَبّاب
فاحْنُنْ بهم حَمْلا
فالقَلبُ للغيّاب
واجمع بهم شملا
متواصلَ الأسباب
أوطانهم أحلا
من جنة الاعناب

هي الآن مفلوتةٌ
كالمنون المزركش في جثة المرحلة
تمدد سُرّتها في البواخر والشاحنات وتسأل :
ماذا سيقصى حصارى عن الزلزلة ؟
وكان الفتى المتأرجح في البرق يمرق بين الشظايا
ويكسر أكذوبة المزولة !

القاهرة

موتوا موتوا حتى الحياة

عبدالله زريقه

وكذا سجائري القتلى في المنفضة
وأعواد الثقاب المُسجَاة
وعنق الشمعدان يَتَّطاولُ
ماذا، يقول لسان الشمعة الاخيرة لأُذُن الليل
ونواح الجرحى للموج
أسمع البحر
أسمع أذني تقول للساني
أو كلُّ الاخشاب في هذه البرَّاكة معدّةٌ للصلب
وتثليث الجرح
أسمع هؤلاء الأنبياء في كُورس صراخات الاطفال
وتهرهر حليب الشجر المرّ في الحنجرة
ماذا يقول الميكرو للمذيع
ورداءة الأغنية للطقس
سأتمادى
سأتطاول على كل أرجل طاولة مُعدّة خشبها للتعذيب
سأغني لخلايا جلدي الحية وهي تتناسل في جفاف الماء
خذيني ياامرأة
حتى جلد الثعبان في لساني
أوَ كلُّ خطوط الدفاتر مؤطرة لهذه النوافذ
والزهور الباقية من ليلة ليلاء

والناس المُبْعَدُون
هكذا في طرف اللسان
ومربعات الزَليجِ البارد تحت الأرجل
سأقول كذا
سأقول مالا شيء يقول
والمسطرة وراء الرأس لقياس البعد
ترجلوا
واتبعوني بدراجاتكم القديمة في دروب هذه الموسيقى
وإذا كان الأكورديون
يسبق أعصابي في الفرحة
سأتبع فضة هذا النهر
سأقول كذا
وأتجاوز كل ثقبة في الدفتر
وأعطي كل خطوطي للشمس
وليعذرني هذا القمر
إن أكلت بعض بياضه في الخبز
سأقول مالا شيء يقُولُ
ومالا شيء يُقالُ
أَكُلُّ الشموع تبحث عن فراشاتها
أَكُلُّ الفراشات تعشق مثلي اللفحة
وأهاه إنْ أستصيغُ الحد الأدنى من أقصى الجرح
وأقصى الحد الأدنى من أدنى الأقصى
وإن أقول مالا يحصى
سأخاطبكم بالمقلوب الواقف
والشاهد ليس أصبعى
أوقلبي يسبق انفعالي
وغضبي يقودني لسجني
أهاه
ماذا أفعل
إن كنت مجروحاً لهذا الحد
وَاهوهْ
إنِ كانتْ أصابعي تبحث عَنْ لاَ شعور الورد

حينَ الشوكُ أشعَت في الرأس
وَاهُوهْ
هُوهْ
هُوهْ

سأتمادى في كل شيء
ولا أترك حبةً صغيرة في قصيدة عصفور
سأتمادى
حتى لايكون للاَّ منتهى منتهى
سأطلب المطلقَ
سأطلب كثير القليل
وأنتم كل الأنبياء الذين جَمّعتُ حتى الآن
وكل الجغرافيا التي خططها الجرح الآن الآن
وكل الشمع المطفأ في الْهَمِّ
والْمشْعلِ في البرق
والرعدُ مَنْ يكون
هَوَ
أو نحن

سأقول كل الأغاني العائمة حول القتلى
سنموت كذا
ليحيا كذا
هكذا كذا
كذا

وإن بقيتْ شمعة واحدة
سأعطيها
لميت جميل
سطع وجهه للشمس
سطعت مرآته لعين الشمس
سَطَعَ نَدَاهُ لماء الشمس
سطع للسطوع وحده

وقرأ . وتهلل وجهه. وارتعش كله. وتصبب.
وقرأ . وقرأ. وتَدَثَّر.وغطَى.وَقَرَأ. قَرَأ. كله.
أو جسده
حتى غشي عليه
وفي الومضة القائدة للموت
قَفَزَ للحياة.

المغرب

يستحيل على الميت

سالم حميش

شطحة الفارس ذى الخال

عن الفارس ذي الخال الذي راود الوردة
قال جئتكم بعد موسم السقوط والظلمة
أخبر أن الزمهرير لن يظل جاري المفعول
ولا القحـط قوي القبضـة
أناشدكم يا أحبـة
أن تنسفوا العبث الذي يحكم خطوتكم خطوة خطوة
أناشدكم بالبحر ورب الكعبة
عن ذي النون الهمزة صاحب الحال والخرقة
عن آكل «السيراج» في صحون الغربـة
عن العاشق الذي فقد المنديل والفرحة
عن القزم الطروب
عن كناشات الفحل المعطوب
قيد فيها قبل أن يموت
عن الفارس ذي الخال المتوفي بجوار الورده
قال والركب يحط الرحال في ربع المشقة
قال والشمس تفوت
أين مني الآن الكتاب المحروق؟
أين أبعد الليل الحجري عني فتاة الشروق؟

* *

على ضوء ماسلف

على ضوء ِما سلف تبدي للعينِ الفاصلُ بينَ روحين، الفاصلُ أسلاكُ حبالٌ مكهربةٌ جداً.

*

توحدتُ قلت النساء حُرثٌ لكمْ. قلتُ التراويحَ السعدَ/ الحياةَ نوارة، خططتُ، تحمستُ، احترفتُ الاثارة. قلتُ الجَلَدُ الجَلَدُوان تفسّخَ الجِلْدُ واغتيلتِ القيثارة. آلَمْ ألقِ الحلاوةَ في الفعلِ والعبارة؟ مجدتُ الحبَّ، وسرتُ أمامكم أنوهُ بالتراشقِ بالزهورِ وأسترُ الحجارة.

*

هكذا استثنيتُ الحياةَ ــ الصفر، وآخيتُ تهاليلَ الفصولِ والندى، وقلتُ للتباشيرِ خيراً وقلتُ مرحا. هكذا اعتليتُ الصخرَ ــ وبايعتُ البحرَ، قلتُ لكمْ: لا شيىء يطيبُ لي غيرَ المشي ِقدامَ أنفسي اليكم يا أحبائي.

قلتُ ما قلتُ وادعيتُ، ومروقتٌ وأتى الوقتُ

أتى يستحيلُ على العينِ ، بالتوابيتِ الصغيرةِ والرمادِ أتى، بالمحنِ الصماء ِبالعيونِ المتورمة وبالضحايا الضحايا أتى.

*

على ذكرِ ما سلف ، نطفةُ السلامِ هذهِ وعدٌ كاذبٌ. ناعورةُ الانتظارِ لمْ تعدْ تجلبُ ريحاً، ويتهاوى الجَلَدُ ويبقى الجِلْد.

*

وجبَ الاعتراف:حيالَ الحزن بالمعنى القاهرِ للكلمة: تدبيرُ المتوحدِ خدعةٌ تهويمة. وجبَ الاعترافُ: فلسَفاتي حول الحيلةِ في دفعِ الاحزانِ شلت. وخواطري للخطرةِ الواحدةِ بعدَ الألف هيَ هيَ ولمْ يقطعْ رأسي. رأسي التوى بارَ ولم تبوري، أنتِ أيتها الدمعةُ الاثريةُ الغبراء ُالمقيمةُ في البصرِ! أيها الدمُ الدامعُ الصاعدُ في تواريخِ المِحن، وكمياتِ الجراح.

*

الحياةُ لاكما نشاءُ، يا مولى التعب / حرقةُ الأيامِ وفصولُ الضيقِ هدتنا. اغتربنا افترشنا الأحجارَ وطفنا سنينَ عجفاء لَأن نَقفلُ الينابيعَ الاودية قصدناها: قلنا الخلاصُ في الماءِ. فاضَ الماءُ، أتلفَ الخيراتِ وبعضنا. قلنا في الشمسِ والترابِ الخلاصُ، يبسنا، تفشى العياءُ... يئسنا... الحياةُ لاكما نبغى، يا مولى التعب. يلفنا الصمتُ بعدَ هذا الموت يذهبُ الموتُ بالاحباب، ويبقى اليأس، كالفأسِ يحفرُ في الافاقِ الخنادق ...

من يطهرُ الرؤوسَ ويشلُ ذاكرةَ المأتم؟ من ينعتُ المحجةَ المخرجَ ويحولُ اليأسَ والجرحَ إلى مغنم؟

وقفة الفكر

ـ ١ ـ

خندقتُ على نفسي، وتعاقدتُ مع الثبوت. استحضرُروحي، وأجالسُ الفكرة. علني أصير فكرة أو أي عطاء. فيا فقراء! ان لم يؤت أكلي حقروا خطابي وألقوني في الجبِّ. ويوم موتي لا تسيروا وراء نعشي.

ـ ٢ ـ

تحت هذا السقف المشرفِ على البحرِ والمقبرة
يطيب لي أن أكونَ عبارةَ الوقتِ والعصارة
وأستقرّ مضرباً عن النعتِ والاشارة
لأكتبَ بالصوتِ عن الصوتِ، لأرفض الامارة
وأعرفَ الحضورَ والمــوت

* *

لأخبر الصباح وأخبرك

لا تشرقُ الشمسُ عليَّ، لأنيَ كهفٌ، لأنيَ ركنٌ، لأنيَ ركنٌ معشوشبٌ، لأنيَ ركنٌ معشوشبٌ ينهارُ وسجنٌ. لأنيَ سجنٌ أثريٌ وخريطةُ سرٍّ...

*

لا تـشرقُ الشمسُ عليَّ. إنّما في صدريَ أرى قمراً مشتعلاً يبحثُ عنْ أنثاه وعن وطنٍ وحلـيـة. وأراني أمسكُ بآخرِ خيطٍ فالقي في النهرِ أسماكاً لأصيدها. وأطرقُ الابوابَ وأقولُ من الطارقُ؟

لا تـشرقُ الـشـمـسُ علـيَّ، إنّـما لكيْ ايأسَ منْ يأسي وأعيدَ النارَ إلى مخابئي أجوبُ البلادَ... فاني آتٍ.

*

وحقكَ في الحياةِ والرفضِ! إني آت بوجه منسي مّن البقايا وآخرِ الملاجىء. اني آت من مـارستـاناتِ الدنيا والطريق، لأخبرَ الصباحَ وأخبرك. فامددْ ساعديكَ وعانقني، وأرفعْ ساعديكَ وعاضدني.

ميتاً في شواطئكم

حيثُ لاينفعُ الغيثُ لاينفعُ، لمْ يعدْ في وسعي سوى اجترارِ محراثي في الطرقِ المعبدةِ والصحاري وفي أصقاعِ هذا البلدِ الضّنين.

*

وبين الـكـبوة والكبوة، أحكي الجسمَ الجائع. أكتبُ بالصوتِ عن الصوت. أكتبُ تاريخَ السلبِ والفجيعة. أكتبُ الكوارثَ الكوارث، وأحدّث.

أحـدثكمْ عن مطافي في الارضِ الجدباء، (بعدما فُصلتُ عن التربةِ الخصبةِ والماء). وأحدثُ عن نهايةِ مطافي.

*

ستجدونني ميتاً في شواطئكمْ، بينَ محراثٍ ومبخرةٍ وغراب.

ايها المار فوق حزني

حزام الـريـح في داخلي وأغـاني الهوى للهياكل الرملية وفقاقيع بالية.. ليس لي أيها المـار فـوق حـزنـي داخـل الدنيا حلبة رصعتها الانظار وسقفتها دالية عاقر دكناء فأين أهرب بعورتي يامحطم الاعضاء؟

* *

تعنقدت في المساء كربتي وأضحى المفرج الاول قبالتي هباء أنتظر المفرج الآخر سيز يفي الصيت عيناه بلون الاسمنت وجبينه في السماء ينازل الاقداروالرعود أنتظر أن يضرم الانسان في اللحود.

*　　*

الوجوه والجدران

هـذا الكربُ الاصيلُ الصاعدُ من أقصى العودِ! وجهُ سيدِ الحزنِ في الوحلِ، ونساؤهُ عاريات، يشتكين الهجرَ عاريات، يركضنَ في السطوحِ، ويتركنَ للريحِ في كلِّ قفزةٍ خُصلةً من شعرهنَّ أوخصلات. ياسيدَ الكربِ! لو عرفتَ تجوالَ البساتينِ عبرَ الشعلِ، وانهدامَ الوجوهِ بينَ الجدران!

*　　*

ردة البدو بعدما قالوا آمنا وبايعنا وشهدنا وولوا راجعين الى الاراضي الفقيرة الجدباء يتنقلون فيها بين الرمل والحجر ويحلمون بالكلا والماء..

سرق البدو أزرة الحراس الى الخليفة وصدروا رؤوس الاضرحة الشريفة.

*　　*

الرباط

ثلاث قصائد

أندريه فيلتر

حضـــــور

منسحبٌ الى نفسه
يُعلّمُ
من خلال صورته

جسدٌ مضيءٌ
بـــدا
قبل موعد الضوء

نظرٌ مأهول
بكل الاقدار
وهو يمحوها

وجهٌ بلا ظل
مصباحٌ في ينبوع
لايوطـــأ

لامشــاعر
لاأســرار
مــرآةٌ كثيفــة

نــارٌ
بــلا شــعلةٍ
ولا رمــاد.

ســلطةٌ

تغّيــرُ ثقــل
الهــواء

القــلبُ
يجدُ له مكاناً قريباً فوقَ
القــلب

صــدىً

لصــوتٍ
منســي

حجيجٌ بعيد
نحو قوس القزح
الداخــلي .

زمــنٌ معــاش

مثــل منشــور
الالــوان.

من أجل مجد
لحظــةِ
جمــال.

صفحــةٌ

لصــمتٍ
أول .

وجــهٌ
يحمــلُ اســمَ
الكــون

مســارٌ
عبــر أطــول
الاصــول

لعبــةٌ

عبــر
الــدم .

طائــرٌ
وُلــدَ مــن
الفريســة .

خــارج الذاكــرة
في إنهدامات
الفــراغ .

عندمــا
لايتخــلّى
التخــلي.

في نقطــةٍ
معــلّقةً
في الاعــالي.

منســلخة

مــن
التيــه.

هناك يكشفُ عن نفسهِ
هــاتُ
العظام.

فجــأةً
ترتــدي
الريــحَ

وترىٰ
مايُسمّىٰ
رؤية.

الكؤوس السبع

ماءٌ صافٍ لجسد الروح
الضوءُ يعزلُ المرأة الوحيدة
حيث يمرُّ الكائن السائل.

إنعكاسٌ لكل كثافة
يرىٰ فجر عبوره
مثل سماء خالية من بعده .

قرابينَ رُزٍ وبخور
اللاهلاكَ مثل قانون يحمي الكائنات

وما تبقى من هذا المهاجر .

الزيتُ يُهدّىء الفضاء
يقيمُ توازن الزمن
ويستقبل الضوء .

العطرُ يوقظ السر
الصمتُ المعلقُ بين النداء والانتظار
العطاء شُفافاً .
تنفسٌ فيما وراء الهواء
كلامٌ فيما وراء الصوت
في هذه البلاد التي ليس لها ماوراء .

زهرة مقطوعة تقود المياه الثابتة
أوفيليا منفصمة عن الذاكرة
في نفحة اللاتواصل.

فترات اللاتواصل

النقطةُ العمياء تسبقُ
إبحار الرجال
والاكتشاف عبر
الهدف والأنا.

ــ قال : «في أطراف الصحارىٰ الكبيرة للاعشاب
التي لم تنتهِ بعد من رؤية ارتعاشة النهار
يكون الغيابُ تجلّياً.»

من يرقص
يقتربُ من فجرٍ خالٍ
حيث تختفي الأرضُ
و يصغي الضوء.

ببطء تنحرف النار
يخرج الينبوعُ من الماء
حيث لاانداء
يفلتُ من الاصابة.

الراقــصُ
ينسى ظلّه
ياشمساً سُقِيتْ
بصدىٰ الاساطير.

الراقــص
يُضيّعُ نهايته
القوسُ يختفي أمامه
وتبقى السماء.

ـ وقال : «من يعبر يعود. الجرحُ صافٍ
بشكلٍ تكفي نظرةٌ واحدة لتمحوه.»

في راحةِ يد المرتجف
يغني وجهٌ آخر
فمٌ جليدي
أسنانٌ محيطيّة
والملحُ الذي هرب علىٰ أجنحةِ الشمس.

إعترفْ ماشئت
لن تثلمَ شيئاً من خيط التيّار.

الماء يعبرك
ويجعلك زمناً صافياً
أنتَ النوتيُّ الملحُ
عندما تختفي أمام وجهك
كل المراسي.

بين الشاطىء والمدّ
من الذي يبتعد؟
بين الفجر والاضراب
من الذي يبزغ؟

في قوقعة النسيان الهشة
أثر الخطوة يبدو
زاداً للرمل والرماد
على امتداد الاحطاب

ليس للنهرِ
زمـــنٌ

الزمنُ دائماً في الحاضر
بحركته الثابتة
يرسمُ هويةً لاهويةَ لها
ذاكرة مرآة مجردة.

ــ وقال : «انّ من يعود يمضي. الا بدية
مشاعرٌ هائلة الا تساع.»

من الآن فصاعداً
ليسَ لهذا المكان إسم
الاّ في لغة الطيور
قلعتهُ لا تدوم الاّ
في تجاعيد الريح.

هنا وفي كل مكان
يفتح الحطامُ الممر الى السماء

ــ وقال : «سقط الحاجزُ تاركاً نُسخةَ
المرور عندما إختار المترصدُ العبورَ
الى ذاته.»

ترجمة: شوقي عبدالأمير

[هذه القصائد اختيرت من آخر مجموعة للشاعر فيلتر VELTER وعنوانها: مشهد مرسوم على الفراغ.].

مَنْ تحاور ومَنْ يسمع

محمد بن عبد الجبار النفّرى
(ت٣٥٤هـ/٩٦٥م)

○ ليس هو ان تتعلم الاقبال، هو ان تتعلم الانصراف.

○ اطرد عقلك عن الحكمة المرتبة.

○ بين النطق والصمت برزخ فيه قبر العقل وفيه قبور الاشياء.

○ انما احادثك لترى، لا لتُحادثَ. فاذا حادثْتُك رأيتَ فاذا رأيتَ. فلاحديث.

○ بيتى في الحكمة وليس للحكمة باب ولاسور. وكل بيتي أبواب ولاسقف له يظلّه، ولاارض له تقلّه.

○ لكل شي سر: اذا وقفت عليه، حملته ولم يحملك، ووسعته ولم يسعك.

○ السر في العمل، حصول الآخرة و بها استجاب العمال للعمل، وفي استجابتهم للعمل، يختلفون فيه و يفترقون عنه، فالعلم مختلفٌ. ومن استجاب له، يختلف باختلافه.

○ ان دخلتَ في العلوم، فادخلها عابراً: انما هي طريقٌ من طرقاتك فلا تقف فيه، فيأتيك الذين بنوا فيه، فيغروك بمنازلهم التى بنوها فيه.

○ ليس أمامكم باب فتقصدوه، وليس وراءكم باب فتلفتوا إليه.

○ قُلْ حتى أسمع.

○ جاءتك الحروف، فقالت لك: قل للانس، وجاءتك الحروف، فقالت لك: قل للجن. وجاءتك الحروف، فقالت لك: قل للملائكة. وجاءتك الحروف، فقالت لك: قل لله، قل للحروف: انما انت لله.

- ان قلوب الانس، أبوابها الى كل الحرف.
- سر فأنا دليلك إليّ.

لمن تحاور ومن يسمع منك

- نادى: ياجدل، ياجدال، و يا «لم»! و يا «كيف»! و يادليل، و ياسبيل! فجاءه كل شيء إلا الحكمة.
- قد جعلت المعاني في عقلك، وجعلت الحروف على لسانك، فالحروف اسمائي، والمعاني فعلي، وقد جعلت لك إظهار فعلي بأسمائي. فان جمعت بي حرفين في حق، شهد ذلك، وإن جمعت بي حرفين في غير حق، شهدا عليك.
- ليس كل ناجٍ حكيماً.
- إنك ما أضمرت بقلبك.
- كل اسم من اسمائي مجلسٌ. فقف في مجلس المبدئي المعيد.
- لا تقف في الحزن، فتأخذك عنه البشرى.
- ضاق العلم: العلم ضيّقٌ. ضاقت المعرفة: المعرفة ضيق. ضاق الادب: الادب ضيق. ضاق الكون: الكون ضيق.
- في الرؤية ضيقٌ تعرفه، ولا تعبره.
- الابواب إليّ كلمات. لكل باب ألف كلمة. كل كلمة منها موقف فيه. ففي كل باب الف موقف. والابواب بينك و بيني. والابواب لك إليّ. ليس لي إليك باب. ولابيني و بينك باب. انت لي، والابواب لي. فانت والابواب بين يدي. أوقفك منها فيما أشاء.
- كلمة الباب كلمة اسمها كلمة، وكلمتين اسمها كلمة، وكلمات اسمها كلمة.
- لن تراني، حتى تراني أفعل.
- العلم كله طريقٌ الى العمل.
- الجهل عمود الطمأنينة.

- المحادثة لسانٌ من ألسنة المعرفة.
- الحرف موقوف على هيئته.
- ليس الكاف تشبيهاً، هي حقيقة انت لا تعرفها إلا بتشبيه.
- يوم الموت يوم العرس و يوم الخلوة يوم الانس.
- أغريتك بي حيث لم اجعلك على ثقةٍ من عمرك.
- أنْظر اليك في قبرك وليس معك ما أردته ولا ماارادك.
- اذا رأيت النار فقع فيها ولا تهرب فانك إن وقعت فيها انطفت وان هربت منها طلبتك واحرقتك.
- أنا أوقد النار باليد الثانية.
- مالي بابٌ ولاطريق.
- اذا كنتَ كما اريد في كل شيء فإبك على نفسك ونادني اعوذ بك من سوء القرين.
- نم لتراني فانك تراني.
- العلم حرف لايعربه إلا العمل، والعمل حرف لا يعربه إلا الاخلاص. والاخلاص حرف لا يعربه إلا الصبر، والصبر حرف لا يعربه إلا التسليم.
- الشك في الحرف فاذا عرض لك فقل من جاء بك.
- الكيف في الحرف.
- العبارة حرف ولا حكم لحرف.
- اذاجزتَ لحرف وقفت في الرؤية.
- اعلم واجتهد واعمل واجتهد واجتهد واجتهدفاذا فرغت فالقه في الماء.
- لن تدوم في عمل حتى ترتبه وتقضي مايفوت منه وان لم تفعل لم تعمل ولم تدم.
- سيأتيك الحرف ومافيه وكل شيء ظهر فهو فيه وسيأتيك منه اسمي وأسمائي سرّي وسر إبدائي وسيأتيك منه العلم وفي العلم عهودي اليك و وصاياتي وسيأتيك منه السر وفي السر محادثتي لك وإيمائي فسيدفعونك عنه فادفعهم عن نفسك.

- لا تدفعهم بمحاورة فلن تستطيع محاورة حق.
- الحرف حجاب والحجاب حرف.
- العلم المستقر هو الجهل المستقر.
- الحرف لا يلج الجهل ولا يستطيعه.
- الحرف دليل العلم والعلم معدن الحرف.
- أصحاب الحروف محجوبون عن الكشوف قائمون بمعانيهم بين الصفوف.
- هلك من ركب وما خاطر.
- في المخاطرة جزء من النجاة.
- الوقفة خروج الاسم من الحرف.
- اذا خرجت عن الحرف خرجت عن الاسماء.
- انا منتهي اعزائي اذا رأوني اطمأنوا بي.
- كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة.
- الجهل حجاب الرؤية والعلم حجاب الرؤية.
- من عرف الحجاب اشرف على الكشف.
- رأس الأمر ان تعلم من أنت خاص ام عام.
- من يعمل الخاص على انه خاص هلك.
- إن كنت ذا مالٍ فما أنا منك ولا أنت مني.
- رؤيتي لا تأمر ولا تنهي، غيبتي تأمر وتنهي.
- لا تقف في رؤيتي حتى تخرج من الحرف والمحروف.
- ان لم تشهد ما لاينقال تشتت بما ينقال.
- العبارة ميلٌ فاذا شهدت ما لايتغير لم تمل.

- الحرف يعجز عن يخبر عن نفسه فكيف يخبر عني.
- انا جاعل الحرف والمخبر عنه.
- كل كاتب يقرأ كتابته وكل قارىء يحسب قراءته.
- الكون موقف.
- الوسوسة في كل موقف والخاطر في كل كون.
- طافت الوسوسة على كل شيء إلا على العلم.
- معرفة لا جهل فيها لا تبدو، جهل لا معرفة فيه لا يبدو.
- الشهادة أن تعرف وقد ترى ولا تعرف.
- كُله لا أنظر إليه ولا يصلح لي.
- ليس اعطيك اكثر من هذه العبارة.
- أقعُد في ثقب الابرة ولا تبرح واذا دخل الخيط في الابرة فلاتمسكه واذا خرج فلا تمدّه وافرح فاني لا أحب إلا الفرحان.
- المماليك في الجنة والاحرار في النار.
- مسابك غلط والغلط لايملك به صواب.
- هذه أوطان العامة.
- ان لم ينعقد الحياء بهذا الرمز لم ينعقد ابداً.
- لحجاب العلوم ظاهر هو علم الحروف، و باطن هو حكم الحروف.
- الخارجون عن الحرف هم اهل الحضرة.
- الخارجون عن انفسهم هم الخارجون عن الحرف.
- الحرف يسري حيث القصد جيم جنّة جيم جحيم.
- قال لي من اهل النار، قلت أهل الحرف الظاهر قال من أهل الجنة، قلت أهل الحرف الباطن.

- كلما قويت في الجهل قويت في العلم.

- ان لم تدر من أنت لم تفد علماً ولم تكسب عملاً.

- انا اقرب من الحرف وان نطق، وانا أبعد من الحرف وإن صمت.

- الحرف خزانتي فمن دخلها فقد حمل امانتي.

- الحرف لغات وتصريف وتفرقة وتأليف وموصول ومقطوع ومبهم ومعجم وأشكال وهيئات، والذي اظهر الحرف في لغة هو الذي صرّفه والذي صرّفه هو الذي فرّقه والذي فرّقه هو الذي ألّفه والذي ألّفه هو الذي واصل فيه والذي واصل فيه هو الذي قطعه والذي قطعه هو الذي أبهمه والذي أبهمه هو الذي اعجمه والذي اعجمه هو الذي أشكله والذي اشكله هو الذي هيأه، ذلك المعنى هو معنى واحد ذلك هو نور واحد ذلك الواحد هو الاحد الواحد.

رمزت الرموز فانتهت إليّ وافصحت الفواصح فانتهت إليّ.

- صاحب الرؤية يفسده العلم كما يفسد الخل العسل.

- انا الظاهر فلا تحجبني الحواجب وانا الباطن لا تظهرني الظواهر.

- اول الفتنة معرفة الاسم.

- الحروف كلها مرضى إلا الألف، أما ترى كل حرف مائل، أما ترى الالف قائماً غير مائل، انما المرض الميل وانما الميل للسقام فلا تمل.

- الحرف نارى الحرف قدرى الحرف حتمي من أمري الحرف خزانة سري.

- تعرف الأسماء وانت في بشريتك وتعرف الحروف وانت في بشريتك يأكل الخبل عقلك.

- ليحذر من عرف اسمائي من خبل عقله ثم ليحذر من عرف اسمائي من خبل عقله.

- مقامك من وراء الحرف لديّ ومن وراء مفاتيح الحروف. فاذا ارسلتك الى الحروف فاقتبس حرفاً من حرف كماتقتبس ناراً من نار، اقول لك اخرج الفاً من باء اخرج باء من باء اخرج ألفاً من الف.

البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد

أبو ذؤيب الهذلي

[نحو منهج بنيوى في تحليل الشعر الجاهلي]

د. كمال أبوديب

يصدر قريباً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب كتابُ كمال أبوديب **الرؤى المقنّعة نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي: I ـــ البنية والرؤيا.** و يشكل هذا العمل حصيلة الدراسات التي قام بها المؤلف في الشعر الجاهلي بين نهاية الستينات والآن وقد نشر من هذه الدراسات (بالانكليزية أولاً ثم بالعربية) قسمان يؤسسان المنهج النظري و يوضحان مكوناته و يتبادلان بالتحليل معلقتي لبيد (القصيدة ـــ المفتاح)وامرىء القيس (الرؤيا الشبقية) وقد ميّز المؤلف في هذين القسمين أنماطاً مختلفة للبنية في الشعر الجاهلي (النمط الأول هو البنية متعددة الشرائح ذات التيار متعدد الأبعاد (ب م ش/ت م أ): والثاني هو البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد (ب م ش/ت ـــ و ب) والثالث البنية وحيدة الشريحة.

وفي البحث الحاضر (الذي يشكل الفصل الثالث من الكتاب المشار اليه يتناول المؤلف بالتحليل أحد النماذج المتميزة للنمط الثاني من البنية (ب م ش/ت و ب) هوعينية أبي ذؤيب الهذلي. وليس الغرض من هذه الدراسة الآن تقديم تحليل بنيوي متكامل ودقيق لهذا النص، بل تحليل مكوناته الأساسية بشكل يسمح بموضعته ضمن التصور الكلي الذي يقدمه المؤلف للشعر الجاهلي. ولذلك فانه يترك عدداً من الأ بعاد الأساسية للنظر دون نقاش مكتفياً بالاشارة الى القسمين المنشورين سابقاً باعتبارهما يقدمان نموذجاً متكاملاً للتحليل البنيوي يمكن تحديده لينسحب على النص الحالي.

وقد اقتضت هذه الاشارة اعتبارات منهجية منها ضرورة عدم اتخاذ الدراسة الحالية نموذجاً كلياً للتحليل البنيوي والاشارة اليه من هذا المنظور.

«كيف لا تضمر وجنتاى، و يكتئب وجهي
كيف لا يتوجع قلبي وتتبدل ملامحي
كيف لا يستقر الكرب في فؤادي
كيف لا يصبح لي وجه من هدّه سفر طو يل
كيف لا يلفح وجهي الحر والقر
وكيف لا أهيم على وجهي في القفار
صديقي، أخى الاصغر
الذي طارد حمار وحش البرارى وفهد الفلاة
انكيدو، صديقي، أخي الأصغر
الذي طارد حمار وحش البراري وفهد الفلاة

معاً قهرنا الصعاب ورقينا مسالك الجبال
أمسكنا بثور السماء وقتلناه
صرعنا خنبابا ساكن غابة الارز
صديقي الذي أخلصت له الحب، وسار الى جانبي عبر المهالك
صديقي الذي أخلصت له الحب، وسار الى جانبي عبر المهالك
ادركه مصير البشر (فاختطفه)
ستة أيام وست ليال بكيت عليه
حتى وقع الدود على وجهه
فانتابنى هلع الموت حتى همت في البراري
يثقل صدري خطب أخي
أهيم في البراري كل حدب وصوب
يثقل صدري خطب أخي
أهيم في البراري كل حدب وصوب
فما لى من راحة ومالى من سكون
صديقي الذي أحببت صار الى التراب
وأنا أفلا أرقد مثله
ولاأفيق أبدا؟»

جلجامش يرثي انكيدو

«لوكنت في ريان لست ببارح أبدا،
وسُدَّ خصاصه بالطين
لي في ذراه مآكل ومشارب
جاءت اليَّ منيتي تبغينى»

شمر بن عمرو الحنفي
(الاصمعيات، ٣٨)

«ألم تعلمي ان لا يراخي منيتي
قعودي،
و لا يدنى الوفاة رحيلي
مع القدر الموقوف حتى يصيبني
حمامي،

لوأن النفس غير عجولِ
فانك والموت الذي ترهبينه عليَّ،
وماعَذَّالة بغفولِ،
كداعى هديل لا يجاب اذا دعا
ولاهو يسلو عن دعاء هديل»

كعب بن سعد الغنوى
(الاصمعيات، ١٩)

«وللدهر في صم السّلام نصيب»

٭

لقد أفسد الموت الحياة،
وقد أتى
على يومه
عِلقٌ إلّى حبيب»

٭

«والراجي الحياة كذوب»

غر يقة بن مسافع العبسى
(الاصمعيات، ٢٦)

أو كعب بن سعد الغنوى

أدونيس، (ديوان الشعر العربي ١/١٣٢)

رعب اليقين

(المفضليات، ١٢٦)

١ أَمِنَ المَنُونِ ورَيْبِها تَتَوَجَّعُ ... والدهرُ ليسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ
٢ قالتْ أُمَيْمَةُ : مالِجِسْمِكَ شاحِباً ... مُنْذ ابْتُذِلْتَ ومثلُ مالِكَ يَنْفَعُ
٣ أمْ مالِجَنْبِكَ لا يُلائِمُ مضْجَعاً ... إلاَّ أقضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضْجَعُ
٤ فأَجَبْتُها : أمّا لِجِسْمي أنَّهُ ... أوْدَى بَنِيَّ مِنَ البلادِ فَوَدَّعُوا
٥ أوْدَى بَنِيَّ وأعقبوني غُصَّةً ... بَعْدَ الرُّقادِ وعَبْرَةً لا تُقْلِعُ
٦ سَبَقُوا هَوَيَّ وأعْنَقُوا لِهَواهُمُ ... فَتُخُرِّمُوا ولُكلِ جَنْبٍ مَصْرَعُ
٧ فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمُ بَعيش ناصِبٍ ... وإخالُ أنيَّ لاَحِقٌ مُسْتَتْبَعُ
٨ ولَقَدْ حَرَصْتُ بأنْ أُدافِعَ عنهمُ ... فاذا المَنِيَّةُ أقْبَلَت لا تُدفَعُ
٩ وإذَا المَنِيَّةُ أنْشَبَتْ أظفارَها ... ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تَنْفَعُ
١٠ فالعَيْنُ بعدَهُمُ كأنَّ حِداقَها ... سملت بشوك فَهْي عور تَدْمَعُ
١١ حتى كأني للحَوادِثِ مَرْوَة ... بصَفا المُشَرقِ كُلَّ يوم تُقْرَعُ
١٢ وتَجَلُّدِي لِلشّامِتِينَ أرِيهِمُ ... أنّي لِرَيبِ الدَّهْرِ لا أتضعضعُ
١٣ والنَّفْسُ راغِبَةٌ إذَا رَغَّبْتَها ... وإذَا تُرَدّ إلى قَلِيلٍ تَقْنَعُ
١٤ [ولَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمانُ ورَيْبُهُ ... إنِّي بأهْلِ مَوَدَّتِي لَمُفَجَّعُ]
١٥ [كَمْ مِنْ جَمِيعِ الشمْلِ مُلْتَئِم القُوَى ... كانوا بَعْيش قَبْلَنا فَتَصدَّعُوا]
١٦ والدَّهْر لا يَبْقَى عَلَى حَدَثانِهِ ... جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدائِدُ أرْبَعُ
١٧ صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يَزالُ كأنَّهُ ... عَبْدٌ لآلِ أبي رَبِيعَةَ مُسْبَعُ
١٨ أكَلَ الجَمِيمَ وطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ ... مِثْلُ القَناةِ وأزْعَلَتْه الأمْرُعُ
١٩ بقرار قِيعانٍ سَقاها وابِلٌ ... وَاهٍ، فأثْجَمَ بُرْهةً لا يُقْلِعُ
٢٠ فَلَبِثْنَ حِيناً يَعتَلِجْنَ بِرَوْضِهِ ... فَيُجِدُّ حِيناً في العِلاجِ ويَشْمَعُ
٢١ حتى إذَا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِهِ ... وبأيِّ حِينِ مَلاوَة تتقطعُ
٢٢ ذَكَرَ الورودَ بها وشاقَى أمْرَهُ ... شؤم وأقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ
٢٣ فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السَّوَاءِ وماؤهُ ... بَثْرٌ، وعانَدَهُ طريقٌ مَهْيَعُ
٢٤ فكأنَّها بالجِزْعِ بين نُبايِعٍ ... وأولاتِ ذِي العَرْجاءِ نَهْبٌ مُجْمَعُ
٢٥ وكأنَّهُنَّ رِبابَةٌ وكأنَّهُ ... يَسَرٌ يُفِيضُ على القِداحِ ويَصْدَعُ
٢٦ وكأنَّما هُو مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ ... في الكَفِّ إلاَّ أنَّهُ هُو أضْلَعُ
٢٧ فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رابيء ... الضُّرَباءِ فَوقَ النَّظْمِ لا يَتَتَلَّعُ
٢٨ فَشَرَعْنَ في حَجَرات عذب باردٍ ... حَصِبِ البِطاحِ تَغِيبُ فيه الأكْرُعُ

٢٩ فَشَرِبْنَ ثمَّ سَمِعْنَ حِساً دُونَهُ   شَرَفُ الحِجاب ورَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ
٣٠ ونميمة مِنْ قانِصٍ مُتلَبِّبٍ   في كَفِّهِ جَشْء أجَشُّ وأقْطُعُ
٣١ فَنَكِرْنَه ونَفَرْنَ وامْتَرَسَتْ بهِ   سَطْعَاءُ هَادِيَة وهاد جُرْشُعُ
٣٢ فَرَمَى فأنْفَذ مِنْ نَجُود عائطٍ   سَهْماً، فَخَرَّ وريشُهُ مُتَصَمِّعُ
٣٣ فَبَدَا لهُ أقْرَابُ هَذَا رائقاً   عَجِلاً، فَعيثَ في الكِنانة يُرْجِعُ
٣٤ فَرَمَى فألحَقَ صاعِدِياً مُطِحَرا   بالكَشْحِ فاشْتَمَلَتْ عليه الأضْلُعُ
٣٥ فأبدَّهُنْ حُتُوفَهُن فَهارِبٌ   بِذَمائِه أو بارك مُتَجَعجعُ
٣٦ يَعْثُرْنَ في حَدِّ الظبات كأنَّما   كُسِيتْ بُرُودَ بَنِي تَزيدَ الأذْرُعُ
٣٧ والدَّهرُ لاَ يَبْقَى على حَدَثاتِهِ   شَبَبٌ أفَزَّتْهُ الكِلاَبُ مُرَوَّعُ
٣٨ شَعَفَ الكلاَبُ الضَّاريات فُؤادَهُ   فاذا رأى الصُبْحَ المُصدقَ يَفْزَعُ
٣٩ ويَعودُ بالأرطَى إذاَ ما شَفَّهُ   قَطْرٌ ورَاحَتْهُ بَلِيل زَعْزَعُ
٤٠ يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الغُيوبَ وطَرْفُهُ   مُغْضٍ يُصَدقُ طَرفُهُ ما يَسْمَعُ
٤١ فَغَدَا يُشَرِّق مَتْنَهُ فَبدَا لهُ   أولَى سَوابِقها قَريباً تُوزَعُ
٤٢ فاهتاجَ مِنْ فَزَعٍ وسَدَّ فُرُوجَهُ   غُبْرٌ ضَوارٍ وَافِيَانِ وأجْدَعُ
٤٣ يَنْهَشْنَهُ ويذُبُّهُنَّ ويَحْتَمِي   عَبْلُ الشَّوَى بالطرتين مُولَّعُ
٤٤ فنحا لها بِمُذلَقَيْنِ كأنَّما   بهما منَ النَّضْخِ المُجَدَّحِ أيْدعُ
٤٥ فكأنْ سَفُودَيْن لمَّا يُقْتَرَا   عَجِلاَ لهُ بِشِواء شَرْبٍ يُنزَعُ
٤٦ فصرعنه تحتَ الغُبار وجَنْبُهُ   مُتَتَرِّبٌ، ولِكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
٤٧ حتَّى إذا ارتَدَّتْ وأقْصَدَ عُصْبَةٌ   منها، وقامَ شَرِيدُها يتضرعُ
٤٨ فبدَا لهُ ربُ الكِلاَبِ بِكَفِّهِ   بِيضُ رهابٌ رِيشُهنَّ مقزعُ
٤٩ فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرها فَهَوَى لهُ   سَهْمَ، فَأنفذَ طُرَّتَيْهِ المِنْزَعُ
٥٠ فَكبَا كما يَكْبُو فَنيقٌ تارزٌ   بالخَبْتِ إلاّ أنَّهُ هُوَ أبْرَعُ
٥١ والدَّهرُ لا يَبقَى على حدَثانِهِ   مُستَشْعِرٌ حَلَقَ الحديدِ مُقَّنعُ
٥٢ حَمِيَتْ عليه الدِّرْعُ، حتَّى وَجْهُهُ   مِنْ حَرِّها يومَ الكريهَةِ أسْفَعُ
٥٣ تَعدُو بهِ خَرْصاء يُفْصِمُ جَرْيُها   حَلَقَ الرِّحالَةِ فَهْيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ
٥٤ قَصَرْ الصَّبُوحَ لها فَشُرِّجَ لَحْمُها   بالنَّيِّ فَهْيَ تَثُوخُ فيها الأصْبَعُ
٥٥ مُتَفَلِّقَ أنْسَاؤُها عنْ قانِيء   كالقُرطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لاَ يُرْضَعُ
٥٦ تَأبَى بدِرتْها إذا ما استُغْضِبَتْ   إلا الحَمِيمَ فإنَّهُ يَتَبَضَّعُ
٥٧ بَيْنَا تَعَنُّقِهِ الكُماةَ ورَوْغِهِ   يَوْماً أتيحَ لهُ جَريءُ سَلْفَعُ
٥٨ يَعْدُو بهِ نَهْشُ المُشَاشِ كأنَّهُ   صَدَعٌ سَليمُ رَجْعُهُ لاَ يَظْلَعُ
٥٩ فَتَنادَيَا وتَواقَفَتْ خَيْلاَهُما   وكِلاَهُما بَطَلُ اللقاء مُخَدَّعُ

٦٠ مـتَـحـامِـيَـيْـنِ الـمَـجْـدَ، كـل وَاثِـقٌ ... بِـبَـلائِـهِ، والـيَـوْمُ يَـوْمٌ أشْـنَـعُ
٦١ وعـلـيـهـمـا مَـسْـرُودَتـانِ قَـضَـاهُـمـا ... دَاوُودُ أَوْ صَـنَـعُ الـسـوابِـغ تُـبـعُ
٦٢ وكِـلاَهُـمـا في كَـفِّـهِ يـزَنـيـةٌ ... فـيـهـا سِـنـان كـالـمَـنـارَةِ أَصْـلَـعُ
٦٣ وكـلاهُـمـا مُـتَـوَشِّـحٌ ذَا رَوْنَـقٍ ... عَـضْـبـاً إذا مَـس الـضـريـبَـةَ يَـقْـطَـعُ
٦٤ فَـتَـخَـالَـسَـا نَـفْـسَـيـهِـمـا بِـنَـوَافِـذٍ ... كَـنَـوَافِـذِ الـعُـبُـطِ الـتـى لاَ تُـرْقَـعُ
٦٥ وكـلاهمـا قـد عـاشَ عِـيـشَـةَ مـاجِـدٍ ... وجَـنَـى الـعَـلاَءَ، لَـوَ أَنَّ شَـيْـئـاً يَـنْـفَـعُ

١ ـ

تفيض قصيدة أبي ذؤيب من رؤيا وثوقية مطلقة، من يقين بعبثية الصراع الانساني من أجل البقاء. وتتعمق هذه الرؤيا عن طريق اجتلاء مظاهر الحيوية والقوة والمنعة في ذروتهاثم تجسيد انهيارها الفاجع أمام الزمن ــ الموت، و يتشكل النص بطريقة أقرب الى تشكيل السيمفونية (لكنها سيمفونية لا تتحاور حركاتها بقدر ما تتنامى في مسار وحيد الاتجاه): في شرائح أربع تؤسس الأولى، بلهجة تقريرية حاسمة، نهائية الموت وحتميته، في إطار التجربة الفردية، ثم تأتي الشرائح الثلاث الأخرى لتزيد كل منها مصداقية الحركة الأولى عن طريق نقل التجربة من مستوى الفردي إلى الانساني، ومن الانساني إلى الحيواني، من الذاتي إلى الموضوعي، ومن الخاص إلى العام، وعن طريق زيادة نصاعة صور الحيوية والثراء الحسي في كل شريحة درجة أخرى إلى أن تصل إلى أسمى تجليات المنعة والقوة والحيوية، ثم ا خضاعها في تلك اللحظة الطافحة لقوة الموت المدمرة الكلية.

و بهذه الصورة، يكون التركيب الشرائحي للنص مغايرا لتركيب نص لبيد،(١) إذ أن كل شريحة في نص أبي ذؤيب تشكل تعميقاً وتصعيداً للحدة القائمة في الشريحة السابقة، وتزيد درجة وثوقية الرؤيا واكتمال اليقين الذي تخلقه، مع أنها تفعل ذلك من خلال تجسدات للحيوية والمنعة توحي أثناء نموها بامكانية الانتصار على الموت، لكنها توضع مسبقاً في اطار من حتمية النهاية، كما سيظهر بعد قليل.

تتشكل الشريحة الأولى، وهي شريحة التجربة الفردية الاحتدامية، من ١٦ بيتا، أي أنها تمثل ربع النص تماما (٦٥ بيتا). وفي ايقاعها، وتركيبها اللغوي، تتناوس الشريحة بين الانفعال الحاد الداخلي الفاجع و بين الصيغة الوثوقية الخارجية. وتنشأ من صوتين يتحاوران: صوت (ها) وصوته. صوتها يرى الانهيار و يشير إلى وسيلة لرأب التصدع؛ وصوته يرسم الفاجعة. لكن حوار الصوتين يدور في حيز مكاني وتصوري يحدّه يقين أسود: في البيت الأول

«والدهر ليس بمعتب من يجزع» وفي البيت ١٦ «والدهر لا يبقى على حدثانه ..» و يشقه في وسطه اليقين ذاته («ولكل جنب مصرع» ــ البيت ٦؛» وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع» البيت ٩؛ «إني بأهل مودتي لمفجع» ــ البيت ١٤) وتكتمل الشريحة بنقل النص من مستوى الفردي إلى مستوى الكوني:

كم من جميع الشمل ملتئم القوى   كانوا بعيش قبلنا فتصدعوا «البيت ١٥»

أي ان النص يتشكل في اطار من الحركة والثبات: الحركة تؤسس رؤيا الموت، والثبات يزيدها عمقاً وحدة.

٢ ــ

تشكل الشريحة الأولى نسيجاً من التوتر القلق يتجسد لغويا في صيغ الاستفهام المتوالية وعلاقتها بالصيغ الخبرية المتوالية. كل صيغة استفهام في الأبيات الثلاثة الأولى تقابلها صيغة خبرية تتحاور معها: «أمن المنون»؛ «ما لجسمك شاحبا» ؛ «أم ما لجنبك لايلائم مضجعا»؛ «فأجبتها» . لكن هذا القلق الشكلي لا يبلور قلقا **تصوريا،** فالرؤيا التي تتخلل النص هنا على درجة كبيرة من اليقينية. المصير جلي جلاء فاجعا، والتساؤل ليس داخليا بل خارجي، وسرعان ما تستسلم القصيدة لهذه اليقينية في صيغها اللغوية نفسها ابتداء من البيت الرابع وتنعدم فيها تماما الصيغة الاستفهامية أو أي صيغة احتمالية. حتى الفعل «أخال» في البيت السابع يحمل درجة حادة من اليقينية ولا يملك الاحتمالية التي يملكها قاموسيا. وهكذا فان الشرائح الأخرى في النص تبدأ جميعا بصيغة خبرية يقينية، مغايرة للشريحة الأولى، مقررة أن «الدهر لا يبقى على حدثانه...».

٢ ــ ١

تتوزع الصيغة الخبرية في نمطين من الجمل: النمط الأول يشكل نسيج العملية السردية نفسها، وهو ذو زمن ماض؛ والنمط الثاني يشكل تدخل الصوت الخارجي، صوت الراوي الذي يقف معلقاً على العملية السردية، وهو ذو زمن حاضر. لكن كلا النمطين يؤدي الوظيفة نفسها، وفي بعدين مختلفين من أبعادها: الأول يبلور التجربة الفردية المحسوسة الموضعية (تجربة الشاعر وموت بنيه أولا، تجربة الحمار واتنه ثانيا، الثور الوحشى ثالثاً، والفارسين رابعاً، والثانى يرفع كلا من هذه التجارب الفردية من مستواها الضيق الى مستوى الشمولية من جهة، ويخلق شبكة من العلاقات التي تربط بين هذه التجارب الفردية الأربع في نسيج متناسق، من جهة أخرى.

ويمثل هذا النمط الثاني مايمكن أن نسميه «ركائز بنيوية» في النص، يتجه السرد إليها و يستمر نابعا منها وتغدو هي، بهذه الطريقة، إضاءات خاطفة تنشر عبر النص بأكمله بريقها الذي يلفه بغلالة مسربلة تمنحه وحدة داخلية عميقة من نمط مغاير لأي أشكال الترابط الخارجي لكنه أكثر أهمية وعمقاً وتحقيقاً للتناغم من أي ترابط خارجي.

٣ ــ

تحوي الشريحة الأولى بذور نمو النص كلها . فهي تنبض بالقلق أمام الزمن، كما تضع المال سنداً للانسان (ومثل مالك ينفع)، وتنصب صورة الانسان مدافعا عن نفسه وأحبته في وجه الموت دون جدوى (ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فاذا المنية أقبلت لا تدفع)، وتبرز صورة الانسان عرضة لهجمات الزمن المتكدسة المتوالية (حتى كأني للحوادث مروة بصفا المشرق كل يوم تقرع)، وتضع الانسان في لحظة الأزمة بازاء الآخر، فهو يرفض اظهار الاستسلام و يتجلّد درءاً لشماتة الشامتين (وتجلدي للشامتين أريهم أني لريب الدهر لا أتضعضع). و يتم ذلك كله في سياق من اليقين بنهائية الموت ولا جدوى الصراع يفيض بأسى الفاجعة ومرارة الدمع وانكسار القلب والنفس حزنا.

و يصل الانفعال والألم ذروتهما في البيت العاشر:

«فالعين بعدهم كأن حداقها سملت بشوك فهي غور تدمع»

وإذ تبدأ القصيدة بتصعيد الفاجعة الفردية إلى مستوى الكوني تهمد اللهجة الفردية نفسها، و ينحسر الفاعل الذي كان ضمير المتكلم ليترك للفاعل الذي يمثل الموت ان يطغى. وتكتسب القصيدة وجودا موضوعيا إذ تبدأ، من البيت ١٦، بتحويل التجربة الداخلية الفردية إلى تجربة في العالم الخارجي بعيدة عن الذات، لكنها مرآة لها. هكذا تتشكل الشريحة الثانية التي تبدأ، كما بدأت الشريحة الأولى، بصيغة تقريرية تؤكد حتمية فناء بطل الشريحة (حمار الوحش) وانهياره أمام الموت، لكنها مع ذلك تستمر لتروى حكاية صراعه، وهذه صيغة فاجعة تماما للحكاية لأنها تقدم النهاية سلفا، (٢) واضعة الحكاية كلها في إطار من العبثية المطلقة للصراع، فاقدة الأمل حتى قبل بدء الصراع، خالقة الشرط الانساني نفسه الذي يتكون في سياق الوعي المدمر لحتمية الفناء لكن الانسان يستمر فيه معاركاً وجوده وتشكل الصيغة التقريرية لازمة، أو مؤشراً بنيوياً، سيعود إلى التكرار في بداية الشرائح التالية جميعا:

«.. والدهر لا يبقى على حدثانه ← X = هوية محددة».

وستتغير (X) من حيث الهوية لكنها ستظل من حيث الوظيفة البنيوية واحدة.

٤ ـ

تتتبع شريحة الحمار تجلياً للحيوية باهراً في ذَكَرٍ له أربع اناث، متفجر بالحياة والقوة، كأنه «عبد مُشبَع»، وتقفز الصورة بالنص من إطار الحيواني الذي كانت قد انزلقت إليه لكي تمرئي الانسان الى اطار الانساني الذي تعود إليه من جديد لتمرئي الحيوان، في حركة تعمق حدة التشابك بين المصير الانساني والحيواني. (والمألوف هو تشبيه الانسان بالحيوان في قوته لا العكس)، ثم تزداد صورة الحمار حيوية، برصده في سياق الخصب والاخضرار واليناعة و بابراز قوة ذكورته وطاقته الجنسية «أكل الجميم وطاوعته سمحج». و يرصد الحمار في سياق الخصب الأروع: ماء دافق وعشب يانع وأنثى مطاوعة. وتفيض الصورة باندفاق الحياة ولهو خارج على الزمن؛ لكن الحس بالزمن يخترقه مع ذلك «فأثجم برهة»، «فلبثن حينا»، فَيَجِدُّ حينا». و يزداد شرخ الزمنية لهذا الوجود اللاهي الحيوي الجميل من خلال العلاقة الصوتيةِ والدلالية بين «الِحْين» و«الحَيْن» وسرعان مايتحول هذا الحدس بهشاشة الوجود ومؤقتيته إلى واقع، إذ تنحسر المياه وتغيض (البيت ٢١)، و ينقطع السرد لينبثق صوت خارجي لاهو ية له يفتق زمنية الوجود: «و بأي حين ملاوة تتقطع»؛ كما أن العلاقة بين «الحِيَن» و «الحَيْن» سرعان ما تفصح عن نفسها إذ تتكرر «حين» في العبارة المقتبسة قبل قليل لتتحول مباشرة إلى «الحَيْن» في البيت الثاني:

ذكر الورود بها وشاقى أمره شؤم وأقبل حَيْنُه يتتبع»

وفيما تكون حركة الحمار عودة في الذاكرة إلى الوراء فان الحركة إلى الأمام هي حركة موته. ومن جديد تطرح النهاية قبل البداية، فقد أقبل حينه «يتتبع»، ثم انطلقت القصيدة لتسرد رحلته. وتتم الرحلة في عالم الخصب والمتعة، لكن عالم الخصب هو عالم الموت. وتزدحم الصور الآن بنذر الموت. فالمجموعة تبدو وكأنها «نهب مجمع» بكل مافي الخصب من دلالات على الاغارة والاستلاب والقتل. والحمار وإناثه تبرز الآن في صورة المقامرة التي قد تربح وقد تخسر، فهو يغامر بهن و يقامر، هو كيسر يفيض على القداح و يصدع، وهن كربابة قداح الميسر، بكل مافي هذه الصورة من أبعاد رمزية صرف تخلو من العلاقات الفيزيائية الطاغية في الشعر الجاهلي. و يستمر هاجس الموت والقتل بالتبلور في رسم الحمار بصورة ضدية هي مسن السيف، فالسيف هو أداة الموت الفاعلة لكنه الآن يطلق على الحمار الذي يمثل موضوع الموت، ثم في عودة صورة المقامرة لحظة يردن الماء في شدة الحر التي يبرز فيها كوكب العيوق وكأنه هو الآخر من عملية مقامرة، فهو قائم مقام ربيئة لاعبي الميسر الذي يؤدي وظيفة هامة: هي منبع استبدال قدح بآخر، أي أنه يرصد المصير ويمنعه من أن يُغَيَّر. كأن الكوكب الآن راصد لمصير الحيوانات وقدرها يمنع أي حركة قد تؤدي إلى تغيير هذا المصير. وفي هذه اللحظة التي تنذر بالفاجعة تنبثق صورة الماء، عذبا، صافيا، يأتلق الحصى فيه معمقا حسَّ العذوبة والنقاء، سخيا تغور فيه أكرع الشاربين . وتشرب الحيوانات؛ لكن لحظة الشرب ليست لحظة ارتواء وهناء، بل هي لحظة النذير الجديد، إذ يسمعن حسا لصياد مختبىء وربما يقرع؛ وتنفر الاناث تلوذ بالذكر، لكن التلاصق لا يجدى إذ يأتي سهم القانص يغور في الجسد الممتلىء عافية وصحة. وتتوالى الأفعال، كل فعل يمسك برقبة الآخر، وجميعها أفعال تدمير وفتك:

«فرمى، فأنفذ، فخر، فبدا، نعيث، فرمى، فاشتملت فابذهن، فهارب ..» و يأتلق السرد بهذا التتابع السينمائي الحاد اللاهث؛ و بانخطاف صاعق يحل الموت. وما أن تسقط الأنثى و يلوح الذكر الحامي ـــ المحمي باحثا حائرا حتى تأتي السهام القاتلة سهما بعد سهم و يغرق الدم بالأجساد المتهاو ية. وهكذا لايخفق الذكر في إنقاذ الاناث وحسب بل يسقط هو أيضا. تماما كما كان الشاعر قد حرص على أن يدافع عن بنيه لكن المنية أقبلت لا تدفع (البيت ٨)، وتماما كما أنه واثق من أنه هو أيضا «لاحق مستتبع» (البيت ٧). و يغلق المشهد الفاجع بنقلة باهرة من السياق الحيواني الى السياق الانساني «كأنما كسيت برود بني يز يد الاذرع» بالضبط كما حدث في صورة الحمار في بداية المشهد، ليشع النص بعلاقات تمتد بين المصير الحيواني والمصير الأنساني.

تأتي حركة التغير هنا في سياق الرخاء والهناء والخصب والحيو ية والامتلاء فاعلية للزمن المدمر للخصب، كما أنها تحل بجماعة متناغمة متكاملة فيها الذكر والاناث. و يفرض التغير عملية بحث عن منابع جديدة للحياة، لكنها منابع جديدة قديمة تعود الجماعة إليها عودة القبيلة إلى أماكن الكلأ والماء التي تعرفها في دورة المواسم. و يصل البحث مبتغاه:الماء الرائق العذب الصافي، لكن لحظة الارتواء تصبح لحظة النهاية. هكذا تقدم الشريحة نموذجاً **أول** للحياة هو نموذج الحياة الممتلئة والبحث الدائب والوصول. لكنها تقدم في النهاية: حتى هذا ينهار صر يعاً لسهم الفناء المدمر.

٥ ــ

أما الشريحة الثانية، فانها تبدأ من لحظة مضادة، هي لحظة الرعب والخوف والمطاردة؛ فالثور يبرز فوراً مجسداً لفاعلية التغير، فهو مسن مر عليه الزمن، وهو في ذروة من الفزع: «شَبَبٌ أفزته الكلاب مروع» حيث تنبض كل لفظة بالرعب المستنفر، وتغدو حركة الزمن المضيئة نذيرا بالرعب. وتفيض الصفة «المصدق» التي تطلق على الصبح بنذير حتمية المصير، غير تاركة مجالا للاحتمال، و يتحول حتى المطر الذي كان في الشريحة السابقة رمزاً للخصب والرخاء إلى تهديد مرعب. ويجثم الثور"رامياً.. بعينيه الغيوب»، وتعود لفظة الصدق إلى البروز معمقة نذير الموت، كأن رمى الغيوب واختراقها لا يمكن أن يكشفا إلا عن حتمية الموت.

والثور لا يعرف لحظة أمان، فما أن يرمى بعينيه الغيوب و يشرع جسده للشمس حتى تفجأه الكلاب و يهتاجه الرعب وتحاصره جماعة منها غير تاركة حتى مجالا للمطاردة واحتمال الهرب. و يبدأ العراك المأساوي: سفُّوداه يخترقان الاجساد والدم يقطر، لكن ذلك ليس علامة نجاة . إذ ماتكاد الكلاب تسقط حتى تأتي هذه العبارة الفاجعة «ولكل جنب مصرع» نذيراً بأن المصير الفاجع مصير الجميع: القاتل والمقتول، المنتصر والمهزوم. و ينطلق السهم و يسقط الثور كالفَنيق اليابس. وتنضح عبارة «إلا أنه هو أبرع» المشيرة إلى الكمال بمفارقة تعمق المأساو ية، فهو أكمل في لحظة الموت، تماما كما كان الحمار أكمل في لحظة الموت (إلا أنه هو أضلع» و ينشر تكرار الصيغة حسا بوحدة المصير و وحدة النص. و يغلق المشهد على صورة الحياة المنهارة بسهم الموت.

تحتل شريحة الثور ١٣ بيتا وتقدم شريطا سريعا أقل احتشادا بصور الحياة واكثر اغراقا في مأساوية النهاية، شريطا مايكاد يبرز فيه البطل المنيع القوى حتى يفجأه الصائد والكلاب، دون متعة تلك الفسحة الجميلة من العمر، من الخصب والماء، كأن رؤيا القصيدة التي أسست نفسها بعمق في الشريحتين السابقتين لم تعد قادرة على تحمل التضاد الهائل بين فسحة الخصب والمصير الفاجع لذلك تختصر المسافة وتلغى صورة الفسحة. وتبدو قصة الثور أشد مأساوية من طرف آخر، اذ انه يكاد ينجح في صد الموت، حين يقتل الكلاب، لكن في لحظة نجاحه يواجهه الصياد نفسه فيرمي فيهوي فيكبو.

تقدم شريحة الثور نموذجا آخر لايبدأ في ذروة الحيوية كما بدأ الحمار، بل في خضم الحصار والخضوع لفاعلية الزمن؛ وهو نموذج مغاير للأول في أنه مسلح لا بوسائل الهرب فقط بل بسلاح فعلى يمكنه من القتال والفوز هو قرناه القاتلان. بيد أن السلاح لا يجدى، والنصر يكون وهما مخادعا، ثم تنهار الحياة.

٦ ــ

ثم تأتي الشريحة الرابعة، محتلة ١٤ بيتا، وعائدة بالنص إلى المستوى الانساني الذي كان قد بدأ به؛ أي أن النص يوازن تماما بين الانسان والحيوان: شريحة للانسان تتلوها شريحتان للحيوان ثم شريحة أخيرة للأنسان. وتقدم الشريحة الرابعة صورة أكثر إذهالا، فهي لا تضع قويا مقابل أقوى بل تضع الاقوى مقابل الاقوى. وبذلك تعمق مأساوية الفناء ويقينية الموت. ذلك ان شريحتى الحمار والثور يمكن ان نتكهن بمصير الحيوان فيهما، أولا لانهما تضعان الحيوان مقابل الانسان، والحيوان أعجز من ان يجابهه، ثانياً لانهما تقدمان نهاية الحكاية قبل بدايتها. أما الشريحة الرابعة فانها لا تفعل ذلك، بل تفعل ماهو أكثر مأساوية واحتدامية (٣).

لقد كانت السرائح السابقة جميعاً تتم في إطار مواجهة الغيب ثم انكشافه عما هو **متوقع.** أما هذه الشريحة فأنها تواجه الغيب لتكشف ماهوغير **متوقع.** فهي تبدأ بصيغة التقرير «والدهر لا يبقى على حدثانه X » وتغيّر الهوية ليبقى الدور البنيوي مفصحاً ضمنيا عن مصير لـ (X) يطابق المصائر السابقة، وهو الموت. بيد أنها حين تستمر تدخل هوية جديدة، ذاتا جديدة. فما لدينا ليس بطلا واحدا بل بطلان. وهي تضع البطل في مواجهة البطل. ونتوقع من خلال منطق القصيدة أن ينهار البطل الأول. ويحدث ذلك فعلا، لكن شيئاً آخر يحدث، سأتركه مخبأ كما يريد النص لأجلوه خطوة خطوة مع تنامى الحكاية.

٦ ــ ١

اذا كانت الشريحتان (٢،٣) قد أبرزتا منتصرا ما، رابحا لمعركة الموت فأنه ليس الحيوان المطارد الأعزل أو الحيوان المطارد المسلح، بل **هو الانسان المسلح القانص.** في كلتا الحالتين ينتصر الانسان في معركته مع الحيوان. ولايمكن للنص أن يكتمل هنا لسبب بسيط هو أنه يترك انطباعا بأن

الخسارة محدودة ومقصورة على الحيوان وأن هناك فائزا في كل الحالات هو الانسان. ولذلك تأتي الشريحة الرابعة لتكمل مسار النص بابراز المنتصر، الانسان، في أبهى صوره قوة ومنعة وتسلحا (كما كان مسلحا في الشريحتين السابقتين) وهو هنا لايواجه الحيوان، بل يواجه نظيراً له إنسانياً الحيوان جزء من قوته وسلاحه. وتبدأ الشريحة بالركيزة البنيوية نفسها: «والدهر لا يبقى على حدثانه x » و(X) هنا هو بطل فذ، تتوازن في صورته قوة الانسان بقوة السلاح بقوة الحيوان (الفرس أنثى) التي تحمله وتندفع به. والبطل الفذ الآن في ذروة الحيوية والقوة يعتنق الكماة بضربة و يروغ من ضرْبهم. وفجأة يصدمه القدر بفارس سلفع يبرز خاطفا، لايوصف بتفصيل البطل الأول بل بسرعة برق لامع يندفع على حصان (الذكر). وهكذا لايبرز إنسان واحد بل إثنان، كأنهما امتداد للصيادين اللذين ربحا المعركتين السابقتين مع الحمار والثور. وتتجمد الحركة المندفعة لحظة، و ينتصب الفارسان وخيلاهما متقابلين، كل واثق ببلائه (كما كان الصياد في كل من الشريحتين السابقتين)، لكن الصوت الخارجي يعود بحس النذير وهاجس الموت (اليوم يوم أشنع) ثم تستمر تنمية صورة المنعة والصلابة، و يكتسب الفارسان بعداً اسطوريا اذ يلبسان درعين صنعهما داود أو تبع، و يبدوان فجأة متوازنين تماماً، فالسلاح نفسه: كل منهما يلبس الدرع المسرودة نفسها، وفي كفه اليزنية الفاتكة نفسها، والسيف الباتر نفسه؛ يتوازنان في ذروة الحياة والقوة والمنعة والصلابة. ثم تنطبق الحركة التي تجمدت من جديد وتكون حركة باهرة، حركة متوازنة متعادلة متكافئة، يستخدم فيها الفعل نفسه في صيغة المثنى: كلاهما يفعلان الشيء ذاته، و يكتمل توازنهما — التوازن الذي تم في ذروة الحياة يغدو الآن توازنا في ذروة الموت إذ **يتخالسان نفسيهما** بطعنات تخترق الجسدين لا ترقع، و يتحول الصوت السارد فجأة من لحظة الحدث ليقف مبتعدا عنها محوِّلا إياها إلى لحظة ماضية نائية، إلى حكاية تسرد مرتين: كلاهما قد عاش عيشة ماجد وجنى العلاء، لكن كل ذلك لم يُجْدِ أيا منهما. **فقد سقطا معا في هوة الموت.** (٤)

هكذا يسقط أيضا الانسان، الذي بدا في شريحتي الحمار والثور منتصرا، في هوة الموت يسقط بالطعنة نفسها، السهم النافذ نفسه الذي كان قد وجهه إلى الحمار والاتن وإلى الثور. ولا يبقى ثمة من منتصر. فالبطل الثاني المفاجيء كالبرق لاينتصر، بل يسقط هو أيضا في اللحظة نفسها. وتنتهي القصيدة بأشد أنماط الرؤيا يقينية في الشعر الجاهلي، لكنها يقينية سوداء، لا تترك قبسا من حياة يشعر حتى بامكانية هامشية للبقاء، او للتمتع بزهو النصر حتى لطرفة عين.

وكما بدأ النص بانهيار الانسان أمام الموت (الشاعر الذي يفقد بنيه) رغم جهده في المقاومة، فانه ينتهي بانهيار الانسان أمام الموت، لكن بعد أن يكون قد مرّ بتجارب تضع اللاانساني في مواجهة الموت وتكشف وحدة المصير بينه و بين الانساني، و بعد أن يكون قد خلق فسحة ينتصر الانسان فيها فعلا (الصياد) لكن ليعود فيرمى المنتصر بالسهم الذي رمى هو به، فيسقط الجميع في هوة الموت. و يصمت النص دون أن يعود إلى الذات التي بدأ بها، ذات الشاعر، أو التجربة التي انطلق منها، موت بنيه. يصمت لأنه قال كل ما يمكن أن يقال ولا معنى لمزيد، ولامعنى لأنه «لاشيء ينفع»، ولو كان ثمة ماينفع لكان النص قد استمر ليكتنهه و يبرزه ويمجده. لكن «لو ان شيئا ينفع».

٧ـ

على مستوى تضميني، تفصح القصيدة عن خيط رؤيوي يتخللها مشكلا محورا خفيا لتناميها، هو الخيط الذي يمتد من تجربة الشاعر الشخصية عبر التجارب الحيوانية إلى نهاية النص واضعا الشاعر في علاقة تضاد مع أبطال الشرائح الأخرى. لقد تمثلت تجربة الموت في شريحة الشاعر الفردية في موت بنيه واحساسه الشخصي بأنه «لاحق مستتبع» وكان قد خاض معارك دفاع ضد الموت من أجل حماية بنيه، لكن المنية أقبلت لا تدفع فاغتالتهم.

وبهذه الصورة تصبح **الولادةوالنسل**عاجزين عن منح الاستمرارية والديمومة للانسان. وفي مقابل ذلك نرى أن السمة الأساسية التي تجمع بين أبطال الشرائح التالية هي أنهم جميعا **لم ينجبوا نسلا.** الحمار له جدائد أربع، لكن ليس له أطفال؛ والثور الذكر لا ينجب طفلا، والفارسان دون أطفال. وهم جميعاً يخوضون معارك لانقاذ أنفسهم لاأبنائهم.

وبهذه الصورة، تصل رؤيا القصيدة درجة عالية من الشمولية: فالانسان في وجه الموت مسحوق عاجز عن اكتساب البقاء لنفسه فيزيائيا، وعاجز عن اكتساب الديمومةوالاستمرار يعن طريق التوالد. وبكل ذلك تقف القصيدة في رؤياها للوجود نقيضا للرؤيا التي تنميها القصيدة المفتاح، كما كنت قد أشرت سابقا.

٧ ــ ١

وتتعمق شمولية القصيدة عن طريق خيط ضمني آخر هو الخيط الذي يمتد عبر الشرائح الأربع مقدما تجليات مختلفة لوضع الحياة في مواجهة الموت. الشاعر، في الشريحة الأولى **أعزل**لكن الفارسين في الشريحة الأخيرة **مدججان بالسلاح.** والحمار يبدأ من سياق الخصب والدعة، لكن الثور يبدأ من لحظة الرعب والمطاردة؛ والشريحة الأولى والثانية تدوران حول صراع إنسان أعزل وحيوان أعزل سلاحه الوحيد الهرب، أما الثالثة والرابعة فتدوران حول حيوان مطارد مسلح بقرنيه وانسانين مهاجمين مسلحين بأسلحة الدمار والفتك. وهكذا فأياكان وضع الحي (أعزل، آمن، مطارد، مهاجم) فانه عاجز عن الصمود في وجه الموت المدمر.

هكذا تستسلم القصيدة لرؤياهاالساحقه، وتكون قد تحركت بين قطبين: قطب الاستفهام اليائس «أمن المنون وريبها تتوجع» وقطب التمني اليائس «لو أن شيئاً ينفع» بعد أن نقشت نسيجها بالصيغ الوثوقية القطعية التي تؤكد اليقين اليائس «الدهر لا يبقى على حدثانه x» أيا كان ومهما كان.

٨ـ

يفقد النص أي قبس من الأمل، من الرجاء، أو من العزاء أو من السلوى. يفقد كل شيء

لأن لا شيء ينـفـع، لكن إذا كان هذا الفقدان جليا على صعيد تصوري، على صعيد الرؤيا المتخللة؛ فـان له بعدا آخر جوهريا يتشكل على صعيد النص نفسه. هو الحركة العجيبة التي يكملها النص من الـداخـل إلى الخـارج، مـن الذات إلى الآخر، من الانفعال الفاجع ومرارة الدمع والقلق والسهاد إلى قـرار الاسـتكانة الذي يتجلى في صيغ إخبارية خالية تماما من أي انفعال «لو أن شيئاً ينفع». أي أن الـقـصـيـدة تـتـحـرك على مـسار متنام من التوتر إلى حل التوتر، من الفجيعة التصورية والانفعالية إلى الـيـقين التصوري الهادي، عبر انتقالها من الذات إلى الخارج ومن رصد استجابات الذات إلى السرد القصصي، ومن شخصية الفرد البطل إلى أبطال خارجيين لهم كينونتهم الخاصة.

و بهذه الحركة،وعلى هذا المسار، تحل القصيدة أزمتها النفسية الانفعالية عن طريقين:

١ ـــ كونة التجربة: نقلها من الصعيد الفردي إلى الصعيد الكوني

٢ ـــ خرجنه التجربة: تحويلها من تجربة داخلية إلى تجربة خارجية

و بـكلا المكونين تشكل القصيدة نموذجاً باهراً لمحاور نموّ النص الجاهلي هي بالضبط المحاور التي تتأسست عليها نصوص أخرى، أناقشها في هذا البحث، بدأت بالتوتر والزمنية وانتهت بالحركة المندفعة إلى الخارج، إلى الصحراء.

٩ ـــ

تمـثـل الآلـيـتـان اللـتان أشرت إليهما أعلاه، (كونة التجربة وخرجنة التجربة) خصائص تـصـوريـة بـنـيـو يـة للـفـكر، للذات، للعقل، للانفعال، للانسان في الحياة الجاهلية، وتؤديان وظيفة جـوهـريـة في هـذا الوجود يصعب تسميتها بمصطلح دقيق ويحتاج إلى دراسات في علم النفس الأدبي مـن جـهـة وعـلـم الـنـفـس الـعـام مـن جهة أخرى، لكنني سأقترح أن لها سمة التكثيف والتصعيد والـوصـول بـالتوتر إلى درجته القصوى ثم تفريغه في العالم: العالم الخارجي الطبيعي والعالم الكلي الانـسـانـي. ولـيـسـت هـذه الخصيصة عابرة، بل إنها لجوهرية تنتمي إلى منابع أنطولوجية (وجودية) وابـسـتـمـولوجية (معرفية) كما أنها تنتمي في اللحظة نفسها إلى مستويات تشكل البنى الاجتماعية والاقـتـصـاديـة و بشكل خاص بنية السلطة ودور الفرد في المجتمع. و يسمح لنا هذا الادراك بموضعة هذه الخصائص البنوية للثقافة بازاء الخصائص التي تمتلكها ثقافات أخرى في فترات تاريخية مختلفة. إن تجـربـة المـوت في الـثـقافة الغربية المعاصرة، مثلا، هي قطعا تجربة فردية تصل بعزلتها عن الآخر درجـة فـاجعة وتتجسد فرديتها في تلاشي كلا الآليتين و بشكل خاص كونة التجربة في الكتابات المعاصرة عن الموت.كأن الانسان المعاصر قد بلغ بعزلته درجة لم تعد حتى التجربة الانسانية الشاملة الـرئـيـسية ـــ الموت ـــ تجربة مشتركة بينه و بين الآخرين. إن موت أم غريب كامو(٥) مثلا موت فردي معزول حتى الفاجعة. وليس ثمة من شك في أن الدلالات العميقة لانعدام كونة التجربة تنبع من، وتـرتـبـط بـالـبـنـى الاجـتـمـاعـية والاقتصادية والسياسية من جهة وبموت الله، بعبارة نيتشه، وموت الانـسـان، بـعـبـارة فوكو، من جهة أخرى. ويمكن إضاءة الأطروحة المقدمة هنا بالاشارة إلى دراسة لوسيان جولدمان لدور الفرد في المجتمع الغربي المعاصر وتجليه في بنية الرواية الحديثة. (٦)

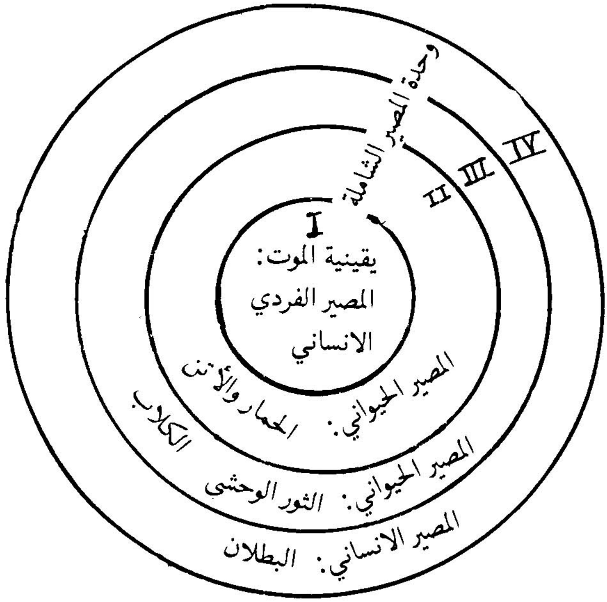
١٠ ـ

إضافة إلى هاتين الخصيصتين التصوريتين، تمتلك بنية القصيدة من النمط المدروس هنا خصيصة جوهرية أخرى تتجلى على مستوى التشكيل، هي أن ثمة تعارضا، من نمط ما، بين نمو القصيدة «المنطقى » و بين نمّوها التصوري والنفسي. فالقصيدة تبدأ من زمن التفتت والانهيار والتوتر متجهة إلى الخارج أو إلى الكونية مفرغة بذلك شحنتها الانفعالية الحادة في تجسدات فيزيائية خارجية ومكملة مسارا يمكن أن يوصف بأنه **دائرى** لأنه يؤدي إلى إغلاق الدائرة الانفعالية. أما على صعيد تشكيلها فان القصيدة تتحرك على مسار أفقي يبقى، في نهايته، مفتوحا دون أن تعود إلى نقطة انطلاقها الأولى لتربط بين المسار الذي تحركت فيه و بين غائيته الأساسية التي تحددت بطبيعة الحركة الأولى. و بقاء البنية مفتوحة يمنحها امتدادا زمنيا وتجريبيا غائبا يحيل النص بأكمله إلى علاقة جدلية بين الحضور والغياب. ذلك أن بالامكان مثل نص أبي ذؤيب الاستمرار في اضافة شرائح جديدة ذات «مضامين» مختلفة لكنها تمتلك الوظيفة نفسها التي امتلكتها الشرائح المثبتة في النص فعلا، وهي تعميق الرؤيا وتصعيدها وتأكيد يقينيتها. أي أن النص يفتح نفسه لاحتمالات النمو باتجاه مزيد من الكونية والخارجية، في اللحظة التي ينقطع فيها تماما، متحولا إلى توتر دائم بين الانقطاع والاستمرارية. وحين نموضع هذا النمط من البنية، بازاء نصوص حديثة، نرى فرقا جوهريا يتمثل في أن النص الحديث كثيرا ما يكمل دائرته «المنطقية» والتشكيلية بالعودة إلى نقطة البدء لربط المسار الخارجي للنص بها، أي لاحكام الجدل المنطقي الذي يتأسس عليه النص. أما في ذروة الاتجاهات الحديثة فان بنية النص تعود إلى الانفتاح التشكيلي. وتستحق هذه المقارنة التقصي لكن لذلك مجالا آخر آمل أن يتاح لي طرقه في المستقبل.

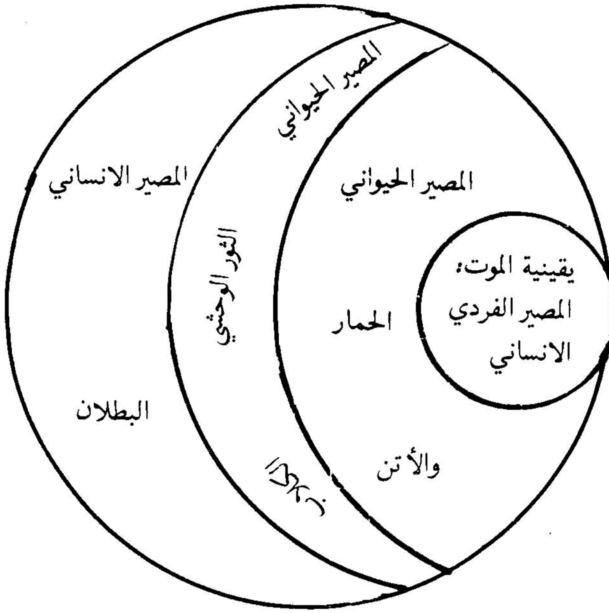
يمكن بلورة قصيدة أبي ذؤيب فيزيائيا في سلسلة من الدوائر المفتوحة التي تشكل حركة واحدة، ذات شرائح أربع. و يكشف ذلك فورا عن الفرق بين هذه البنية و بنيتى **القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية**. وهذا بحد ذاته افصاح بليغ عن التعارض الجذري بين الرؤي التي تجسّدها القصائد الثلاث. ويمكن للدوائر أن ترتب بالشكل (A) حيث تكون الأولى مفتوحة على كل من الدوائر الثلاث الأخرى، كما يمكن أن ترتب بالشكل (B) الاكثر افصاحا واظهارا للتمايز بين القصيدة والقصيدتين السابقتين، إذ تنبع جميع الدوائر من مركز واحد وتلتقى جميعا في نقطة واحدة هي «والدهر لايبقى على حدثانه».

جامعة اليرموك ١٩٨٥

الشكل A:



الشكل B:



وحدة
المصير الشاملة

هوامـــش

(١) عد الى المقارنة بين القصيدتين، في القسم الاول من هذا البحث (المنشور اصلاً بالانكليزية) الذي ظهرت ترجمة عربية له في **المعرفة** دمشق، أيار وحزيران ١٩٧٨م.

(٢) قا. ايضاً مع قصة البقرة المسبوعة في القصيدة ــ المفتاح (معلقة لبيد بن ربيعة العامري) المدروسة في سا. فقرة ٧ ــ ٢

(٣) تمثل الشريحة الرابعة تضاداً مع الشريحة الاولى من زاوية أخرى. فالأولى تبدأ بلحظة الفقدان والاعياء والشحوب وانتهاء الصراع والموت (موت البنين): أما الرابعة فانها تبدأ في ذروة الحيوية والقوة وشرخ الشباب.

(٤) قرأ المحققان النص قراءة غير دقيقة، قائلين ان البطل الأول فقط يسقط. وتتأكد سلامة التفسير الذي أقدمه هنا حين نجد رواية أخرى للنص (في **جمهرة أشعار العرب**) تزيد بيتاً أخيراً هو:

«فعفت ذيول الريح بعد عليهما والدهر يحصد ريبه مايزيح»

را. ط[١] (بولاق ١٣٨٠ هـ) ص١٣٣ وقد أعادت نشرها دار المسيرة بيروت مصوّرة

(٥) را. البير كامو **الغريب**، ت. عايدة ادريس، ط[٢] دار الأداب (بيروت، ١٩٧٩)

(٦) را.، مثلاً كتابه

CULTURAL CREATION IN MODERN SOCIETY,
TELOS PRESS (ST. LOUIS, 1976) CHS 3,4

القصيدة المشروع

[دراسة في ديوان «شظايا»]

أمجد ريان

يتجه الابداع الآن، بل والثقافة العربية كلها الى منطقة النقيض مع مارسخته القرون من رؤيا أحادية للواقع وللكون، يتم الانتقال الى رؤيا أكثر تشابكية وأكثر امتلاء وحيوية واتصالاً بواقع اجتماعي ينمو.

إن معركة العقل العربي الآن هي معركة السعى نحو البناء، لم يعد الاكتفاء بمجرد الانسلاخ عن الماضي ورفضه قادراً على اعطاء أى معنى لوجودنا، وانما اجتياز تلك الخطوة الى ماهو أبعد من ذلك: المشاركة والاضافة الواعية لنضال الانسان ضد التخلف والقبح، والدخول الى معترك الحداثة من خلال التساؤل والتجربة والحلم وليس من خلال المكتمل والجاهز، السعى إلى الهدم الذي يفضي للبناء. والابداع فى خصوصيته ــ أى موضوعيته ــ يتجادل مع كل الظواهر: اجتماعية وفكرية، وبنيته المعقدة تشير بكل مفرداتها الى بنية واقعنا المعقدة.

القصيدة الآن كجزء من الابداع تسعى بأدواتها الى التفاعل مع الواقع: تأخذ منه وتعطيه، تستنير بمعاناته وحركته، وتدفعه وتعبؤه بطاقتها الانسانية العظيمة.

فالقصيدة ليست مجرد معاناة الشاعر الفرد بل هي معاناة القوى الاجتماعية التى ينتمى لها وصرخة في الزمن الحاضر.

أصبح على الشعراء أن يعملوا لتطوير أدواتهم الفنية التى هى سلاحهم، والتى تحمل من خلال علاقاتها اشارات حميمة تعبر عن صلب مواقفهم الاجتماعية الحقيقية. ذلك هو المضمون الذي تنادى بها الحساسية الشعرية الجديدة بامتداد الوطن العربي: اجتياز الواقع الذي يسيّر مستقبله في طريق الماضي، أو يسحق وجوده في طريق معاصرة الغير، تنادى بالحرية في مواجهة قيود المثالية والاكتمال المزيف، تنادى بالابداع المتجدد تجدد الواقع، ومواجهة الفكر الجمالي الذي يصعّد النموذج فوق الزمان والمكان.. هذا هو مضمونها الذي يفجره الطموح الانساني ذاته.

والقصيدة المشروع هي القصيدة التي تعى قوانينها الداخلية التي هي بصورة أو بأخرى وجه لكل مايدور خارجها، وتعمل على تأسيس الكيان الشعري الذي تتجادل داخله كافة المستويات الفنية لتفضى إلى الحالة الشعرية بكل ماتملكه من قدرة على تطوير متلقيها واستجاباته لكل مايدور حوله.

لم تعد اللغة الشعرية مجرد تصوير خارجي، أو مجرد تعبير أحادي عن الذات بل أصبحت صراعاً بين المستويات الثلاثة: الدلالية، والتشكيلية، والموسيقية أي محاولة لتوظيف كافة امكانيات اللغة، وكافة استنطاقاتها الداخلية.

أما البناء الشعري فلم يعد مجرد قالب جامد، أو مجرد هروب من ذلك القالب بل صار تطويعاً لوعي التجربة المتبادل بين خارجها وداخلها، بدأ الشاعر يستفيد من درامية تكثير الضمير، وتكثير الزمن الشعري، ونشاط تعدد المنظورات، والاغنية الداخلية، واستخدام المونولوج والحوار والسينار يو والرصد والتضمين والقناع، وتكثير الامكانيات الخارجية للبناء، بتقطيع السطور، ونثر الكلمات أولها، وتقسيم المقاطع وتداخلها، وغير ذلك من وسائل تثرى العمل وتنقله من سكونيته وواحدية رؤيته، الى منطقة ثراء الدلالة الكلية من خلال تضافر المستويات الشعرية تلك التي تحتاج الى بعضها البعض بحيث لايتم المعنى، إلا بتضافر تلك المستويات في مدى مفتوح ملىء بالامكانات وتعدد الاحتمالات وتداخل المتضادات في كلٍ شعرى ديناميكي يخلق جسراً نشطاً متفاعلاً بين المبدع والمتلقى.

•

والشاعر قاسم حداد يطرح تجربته لتساهم في تلك المعركة بنصيب كبير وريادى وتتميز تجربته بقدرتها على التطور بخطوات راسخة، موازية لتطور التجربة الشعرية العربية الحديثة كلها في خطوطها الرئيسية.

بدأت التجربة بديوانيه الأولين (البشارة ١٩٧٠) و(خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ١٩٧٢) وبكل ماتتميز به البدايات من غنائية تكتفى من الواقع بإدانته ورفضه، وقصيدته «من أبجدية القرن العشرين العربي» في ديوانه الأول على سبيل المثال هي صرخة احتجاج وشهادة على معاناة جيل عربي كامل بامتداد الوطن العربي، أحاطت به ظروف محبطة تقتل انسانيته، وتحارب قدراته ورغبته في المشاركة في صنع الواقع، فلا يمتلك بازائها سوى أن يحلم «لو بيدى أغير التاريخ. ص ١٤٧ البشارة».

وتميزت التجربة الغنائية الأولى أيضاً بكل ماتميزت به الابداعات الغنائية العربية في بداياتها: اللجوء إلى الأساطير بكل مافيها من ايحاءات البطولة الخارقة: سيزيف ــ شهرزاد ــ بنلوب ــ عنترة، وكذلك امتلأت برموز الكفاح ضد الاستعمار: جيفارا ــ فيتنام ــ فلسطين، وانتشرت في تجربته الأولى أيضاً ملامح واقعه الصغيرة: ثوب والدته المرفرف فوق هامة البيت ــ لحن الهولو ــ النخيل ــ السَّكنة ــ الصعكير، الخ.

ثم تنتقل التجربة إلى مابعد الغنائية في دواوينه (الدم الثاني ١٩٧٥) (قلب الحب ١٩٨٠) (القيامة ١٩٨٠) حيث تتحول الأنا الذاتية تدريجياً إلى الأنا الموضوعية، و يبدأ البناء في التراكب والاغتناء، وتصبح اللغة أكثر قدرة على تفجير مكنوناتها خالقة صورة جديدة تجتاز قواعد البلاغة القديمة من أجل مزيد من التفاعل بين أطرافها، وخالقة موسيقى جديدة تتشكل في نسق أكثر هارمونية وشمولية في معانقة التجربة.

وفي ديوانه (انتماءات ١٩٨٢) يكون الشاعر قد وصل إلى أعلى قدراته في استخدام القناع الذى هو رمز ثلاثى بين الشاعر، وشخصية تاريخية يختارها، والوسيط بينهما وذلك أسلوب فنى معاصر استشرى بقوة في الشعر، لماله من قدرة على دفع العمل الفنى إلى الاحتكاك بالتراث احتكاكاً فعالاً وايجابياً دون الارتماء الأعمى فيه تحت سطوة جاذبيته وشموخه، أو فى المقابل رفضه رفضاً قطعياً وهو بذرة الأصالة.

•

أما تجربته الأخيرة في ديوانه (شظايا ١٩٨٣) فسنكون فيها أمام تجربة مختلفة عن السابق، أمام اضافة أخرى يعطى صداها للتجربة كلها مزيداً من الغنى والشمولية. فالديوان قصيدة واحدة طويلة ذات معمار معقد يتكون من ١٦٦ قصيدة قصيرة شديدة التنوع، تعتمد تقنية الصدمة والتوتير الجمالى وتستفيد في نفس الوقت من الحرية الغنائية للشعر العربى، ومن هذين البعدين تنبع خصوصيتها ومذاقها الذي يعطى التعدد والذي يشى بامتلاء العالم وتشابكه المعقد ودوران معطياته في أفلاك متداخله سريعة الحركة.

لقد خطت تجربة قاسم إلى مسافة جديدة يجسدها ذلك النمط الشعرى الذي تتضافر فيه المتناقضات لتصنع تجربة مميزة ذات طبيعة تجادلية: اللعب مع الجد، التخطيطات مع التأسيسات، العصرى النابض بحداثته مع القديم التليد، المادى المفرط في حسيته مع الميتافيزيقى الضارب في غيبيته وروحانيته، بحيث شكلت الأضفورات في النهاية صرخة متعددة الروافد، يرفض من خلالها الشاعر إلا أن يجمع بين مالا يجتمع، يحاول أن يجتاز المكتمل و يضعه كمجرد طرف فى صراع أضداد عالمه الكثيف. فاذا ماتابعنا المستوى البنائي عند الشاعر فسنجد أن استخدامه الضمير والزمن الشعرى يؤكد الحضور الانساني القوى فالضمائر تتخلى عن ذاتيتها والأزمنة تصب في اللحظة الآنية.

وكذلك فالتنويع البنائي المتعدد الاشكال يمثل تداخلاً في المنظورات والأصوات الرئيسية، والمونولوج الداخلى يعطى التوتر الذاتي وفرصة اثراء علاقة الشاعر بمايحيط به، واستخدام القناع بوجهيه التراثي والشعبي يعطى حس التفاعل الخلاق بين الحاضر والماضي ليفضى إلى نظرة مستقبلية ناضجة.

أما الاستخدام الرمزي فقد كان لصالح: التراث العربي القديم، فالخليج العربى، فالمعاصرة، أي ثلاثة مستويات خدمت رموزها عالم الشاعر الثلاثى الروافد.

ويستخدم الشاعر أسلوب الرصد الذى يفضي الى قيمة تأملية، وكذلك التضاد، والمرآتية وهى استخدام رمز المرآة الذى يعطى التعددية والكثرة مما يحتاجه الشاعر المعاصر ليعبر عن معاناته المتشابكة ورؤياه المتعددة المستويات إلا أن خصوصية استخدام قاسم لرمز المرآه تكمن في ارتباطها بالمرأة لكي يكسب الرمز مزيداً من العطاء والحيوية.

وكذلك يمكن أن نتابع اجراءات الشاعر في الهندسة الخارجية للبناء، فالمسألة عنده محكومة بقانون ينبع أساساً من داخل التجربة ومتطلباتها الداخلية تتابع ذلك من حيث طول القصيدة فنجده يركز لأول مرة على القصيدة الشديدة القصر «الميكروقصيدة» أو «القصيدة الومضة» وهى ممارسة صعبة وجديدة في تجربته الشعرية وتحتاج إلى حيل فنية خاصة لكى تتمكن من افراغ شحنتها.

وإذا إنتقلنا الى شكل المقاطع وشكل السطر الشعرى، فسنحس باحتفاء الشاعر بدخول القيم البصرية إلى العمل الفني لمزيد من تأكيد ماديته، وليعمل استدعاء العين الى جوار الحواس الأخرى على مزيد من تعميق عملية التوصيل الشعرى، بحيث تكون للمكان مشاركة جدلية مع الزمان، بعد أن كان الصوت ــ الزمن هو المسيطر وحده على القصيدة التقليدية.

وإذا تابعنا المستوى اللغوى عند الشاعر بأبعاده الثلاثة: الدلالى والتشكيلي والموسيقى فسنجد أن اللغة عنده دلالياً تستفيد من الحركة النحوية وكذلك من المستوى الايحائى للألفاظ بشكل واع.

وفي البعد التشكيلي للغة يستفيد من امكانيات الصورة التقليدية بتنويعاتها حتى يصل الى التراكيب التفاعلية التى تهدم مفهوم الصورة التقليدي مبرزاً أكثر الوجوه الابداعية أهمية في تجربته عندما يجعل الصورة تستمد جذورها ومعطياتها من الواقعين الخارجي والنفسى ولكنها لاتحدد هذه المعطيات بل تدخلها في علاقات متنامية باستمرار.

وفي البعد الموسيقى للغة ينقلنا الشاعر من المستوى الضيق المحدود: مستوى الوزن الشعرى، إلى مستوى أكثر شمولية وهو الايقاع الذى يلم شمل العمل الفنى برمته، وحيث يصبح الوزن مجرد تنويعه صغيرة في تجربة الشاعر من خلال قصائد قليلة اعتمدت الوزن أو عندما يمارس تجربة تداخل التفاعيل في بعض المقاطع حتى يصل إلى النظام الموسيقى الشمولى الذي يحتوى جميع التفاصيل الصغيرة من داخل كلية الايقاع، ليس بمعناه الموسيقى فقط بل، بمعناه الأكبر الذي يمتد إلى كافة المستويات الشعرية الأخرى.

أولاً:المستوى اللغوي

أ ـ البعد الدلالى

البـعـد الـدلالى وتشكيلا ته النحو ية والصرفية الخصوصية هو أحد أبعاد المستوى اللغوي، ومن خلال تعـانـقه مع البعدين الآخر ين: التشكيلى والموسيقى يتمكن المستوى اللغوى كله من المساهمة الفعالة في خلق الحالة الكلية للقصيدة.

وعـندما يقول قاسم «لغتى ملطخة بى ــ ولا تفسرنى القواميس. ص١٢٩» فهويقصد ذلك الـتـفاعل الذى دمج اللغة في الواقع، وفى دوامة حركته التداخلية،و يعبر عن عجز الاستبباب اللغوى الـتـقـنـى عـن أن يحتـمل عالمه الشعري المتفجر الذي انفلت عن الجاهز المغلق، وعندما يقول أيضاً: «أدخلت الحروف في فوضاى. ص٦٠» فهو أيضاً يقصد ذات المعنى من حيث أن الشاعر يطوع اللغة لا تطوعه، يخترق الاستقرار والثبات، و ينقذف الى خارج نفسه.

وعلى الـرغـم مـن أن الـشاعر له يناوش البنيان النحوي التقليدي في قواعده الراسخة إلا أنه استفاد من روح القوانين الأساسية للنحو العر بي في التشكيل الفني لتجر بته، وكانت ــ على سبيل المـثـال ــ للحركات اللغو ية: السكون، الضمة، الفتحة، الكسرة مشاركة واضحة في صلب العملية التشكيلية فمن الملاحظة الأولى لأكثر من تسعين بالمائة من قصائد الديوان نكتشف أنها تنتهى جميعاً بكلمة مسكونة الآخر، والتسكين في العر بية يمتلك فلسفة الشمولية فهو أصل كل الحركات.

وانـتـهـاء الـقـصـيـدة بـكـلمة مسكونة يجعلها تأخذ طبيعة التأمل العميق، ولحركة السكون نـشـاطات أخرى ففى قصيدة (ذاكرة كل ذلك) تقوم حركة السكون بعمل وقفات صامته تتجدد في نهاية كل سطر كما لوكانت عودة إلى الذاكرة البعيدة:

بوسعهم أن يمنعوا القهوة
والنوافذ **والدفاترْ**
بوسعهم أن يسيّجوا الأشجار
والنهر **والأساطيرْ**
بوسعهم أن يعبئوا الغابات في القوار ير
والأحزمةْ
بوسعهم أن يقطعوا الطرق في وجه
البر يد **والنحلْ**. (ص١٤٨)

كـمـا أن الحـروف الممدودة أيضاً تعطينا حساً بالملل و بالطول و بالتأسى أحياناً ففى قصيدة (الـذبائح) التى هى مناجاة الشاعر لأصدقائه لكى يتحسسوا مواضع الألم العميقة في نفسه، اتسقت

هذه المناجاة الحزينة مع استمرار الحروف الممدودة في عشر كلمات تشكل المقطع التالي:

واعصروها بأيديكم
وعبئوا قنانيها رصوّها
وعتقوها طويلاً
واصبروا عليها اصبروا . (ص١٠٠)

كما يتعمق الحس الحزين أكثر من خلال الحروف الممدودة في قصيدة (تاريخ) التى هى مجرد سطرين متتاليين فتمنحنا الكلمة الممدودة «كانوا» احساساً بطول التاريخ وامتداده، حيث تحول إلى مقبرة قديمة مقبضة تدفع الشاعر إلى أن يولول من خلال الواوين الممدودتين:

الذين كانوا
كانـــوا (ص ٢٩)

وفي قصيدة (للبحر تحولاته .. أفسحوا) يقدم المقطع الأخير معنى الرفض والتحريض فكانت الفتحة أو حركة المد المفتوحة في آخر الكلمة في نهاية كل سطر أشبه بأصوات طرق أو مارش حماسي مما جعل الشاعر يلح على الالتزام بها، وعندما تعسر ذلك نحوياً في كلمتى (اللغات ــ السواحل) حلت المشكلة عن طريق الاكتفاء بالتسكين:

أي بحر بخيل **هذا**
لايسعف **الغريقَ**
ليس يسمع ولا **يرى**
لسان ولايفهم **اللغاتْ**
أديروا **الكلامَ**
اعطوا البحر أن **يرفضَ**
أن **ينهضَ**
امنحوه **سعةً**
وكثيراً من **السواحلْ** (ص١١٧)

أما من ناحية البنيان الصرفى، والاشتقاق الخلاق الذى تفرزه التجربة، فقد خاضت اللغة مغامرة وجدت نفسها مضطرة إليها، وضرب الشاعر المبدع لقوانين النحو والصرف لايعنى أنه ينسفها، بل يعنى التخليق التدريجى منها وعلينا أن نراقب الأفعال الآتية: **دوزنى** الكون (ص١٧)، تظل مرعوشة تنتفض **وترهش** (ص٢٤)، يستسلم **ويسارر** الطريق (ص٣٣)، **سنفضض** القدم العارية بتراب السماء (ص١٣٠)، هو الماء **يهشل** بالسرج **ضعضعت** (ص١٤٩)، **يتضحضح** وهم يترعون القلب به (ص٦٧)، وأوشك الوضوح أن **يتغمض** (ص٦٧)، سكرت **وتعتعت** (ص٩٩)، فهو يلجأ إلى اعادة ترتيب البناء الداخلي للكلمة و يلجأ إلى القريب دون المألوف معبراً عن الميل إلى

مزاج مغاير ومستفيداً في نفس الوقت من التأثير الذي قد يعطى ايحاء صوتياً مليئاً بالحركة من مثل «ترهش»، «يهشل»، أو ايحاء بالضعف والتهدم الداخلى من مثل «يتضحضح» و «تعتعت».

كما يمكننا أن نتابع ذلك الميل إلى ضرب البناء الداخلي المألوف للكلمة في الأسماء التالية: يظل مجهولاً تحت مشاغله **اللجوجة** (ص٥٩)، خلى **هلهلات** الدمع تنشق (ص٧٤)، جسر **اللذاذات** كان (ص١٣٤)، واستعيدي عنصر **المذابحة** (ص١٦٣)، جسدى الكثير **التوله** (ص١٥٧)، وتربته طينة **التدله** (ص١٠).

كما يستخدم الشاعر الامكانية الايحائية للفظ بحساسية دقيقة عندما يستفيد من مفردات اللغة القرآنية مثلاً في قصيدة «الدخول الملكى» أو مفردات لفظية من التراث العربي الاسلامى كما سيأتى التفصيل في قسم لاحق من الدراسة، كما يستخدم لغة شبيهة بسجع الكهان أو لغة «ساحرات شكسبير» في النموذج التالى جاعلاً السيف حجاباً تكمن فيه أسباب القوة والانهيار معاً:

قلت للسيف
أيها المهيمن
سليل الخواضع والخواشع
مستبطن الخنوع والخوف والخديعه
خليل الخوارج والدواخل
مستنفر الوعول والصافنات
وارث الدم والسبايا
واهب الذبح والفتح (ص٦٩)

وهناك ظاهرة هامة في شعر قاسم بعامة وهى ظاهرة توزيع الأنا العليا الكلية على الضمائر المشيرة إلى العاقل [أنا، أنت، هو..الخ] وهى حاضرة بقوة بامتداد الديوان، حيث يكون للفعل الانسانى سطوة على وجدان الشاعر. واذا كان الضمير المشير إلى العاقل هو سمة الديوان فهناك قصائد قليلة تستثنى من ذلك القانون كقصيدة (مثل يافا. ص١٤٦):

بيـــاض
بياض أخضر
مثل أفيال كثيرة تركض
والغابة لا تستيقظ
لا تعرف الكتابة
ولا تتعلم

و يؤكد الزمن الشعرى ذلك الحضور أيضاً و يضيف إليه الآنية السائدة في معظم قصائد الديوان من خلال الفعل المضارع مما يعطى الاحساس بأزلية الحاضر وامتداده في المستقبل، حتى وإن وجد الفعل الماضي في نماذج قليلة فهويكرس للمضارعو يفيدجو القصيدة وزمنها المضارع بشكل عام.

وعند ورود أفعال الماضي أو الأمر فهي تتصل بغير ذات الشاعر المقترنة بالمضارعة دائماً، فالماضي هنا على سبيل المثال متصل بـ (هم):

دخل الملوك دخلوا
دخلوا دخلوا دخلوا (ص٤٩)

وفعل الأمر في النموذج التالي متصل بالضمير (هى) كما نلاحظ أنه بمجرد دخول ذات الشاعر **انقلب زمن الفعل إلى المضارعة** مرة أخرى:

اعطوها بكاء
اسعفوها لكى تصبر علىّ
فاننى أمعن فى التيه (ص٢١)

ب ــ البعد التشكيلي

الصورة الشعرية هي نتيجة للتفاعل اللغوي، ويخلق الشاعر قاسم تراكيب صورية تخصه كفنان يمتلك بصمته المميزة من خلال أساليب عديدة بداية من قيم البلاغة القديمة وانتهاء بأكثر اضافات الحساسية الشعرية الجديدة عطاءً وبذلك يتحقق الابداع عنده مستنداً الى تراث عريق من جهة ومعبراً عن شخصية جديدة من جهة أخرى فتتحقق معادلة الابداع الشعري متكئة على خطوات صحيحة فلا اجتثاث للماضي والانطلاق في الفضاء كفقاعة بلاجذور ولاارتماء أعمى في التراث دون قدرة على تجسيد حلم المعاصرة التى تخصنا، ينتقل الشاعر من استخدام الاساليب التقليدية في بناء الصورة الى اسلوب يمثل الاضافة الخاصة و يعبر عن حساسية التعامل مع اللغة وكيفية اختراقها لكى تتمكن الصورة الشعرية من أن تولد في خضم حركة معاناة الشاعر ورؤيته وملامح تجربته.

نبدأ بالصورة ــ الكلمة، وفيها يعتمد على فهمه للعطاءات التى يمكن أن تقدمها الكلمة مفردة، إن كلمة واحدة هى «ناقص» في القصيدة الآتية وهى بعنوان «لغة»، تمتلك قدرة على الايحاء المتعدد الزوايا:

فعل «ناقص»
ونحاة الكوفة
يستبسلون (ص٧٦)

كلمة «ناقص» هنا يمكنها أن تعطى عدداً كبيراً من الصور في وقت واحد، فهي قد تجعل الفعل معتل الآخر، أو يصبح قليل القيمة بحيث لايستحق استبسال نحاة الكوفة، أو يكون دليلاً على النقصان وعدم الاكتمال.. الخ

وفي نموذج آخر يستخدم الشاعر كلمة معرفة في أول كل سطر هي بمثابة صورة جزئية فيوحد من خلال التعريف بـ (ال) بين الغيم والشجرة والرمل كأجزاء من الطبيعة من جهة، والجرح كألم جسدي ونفسي من جهة أخرى فيمتزج الخارج بالداخل في خضم الصورة الكلية

الغيم يقرأ المطر
الشجرة تحاور الريح
الرمل يحزم البحر و يزنّر السواحل
الجرح يصادق النصل بغتة
لكنه يفهم (ص٩١)

و يواصل الشاعر تقديم وجهه الابداعى الأكثر أهمية من خلال الصورة التفاعلية التى تهدم قوانين التراكيب اللغوية التقليدية لتبنى فهمها الخصوصى لطبيعة الصورة التى تخلقها التجربة وتحتاج لها أي تتبادل معها الفعالية، الصورة في تجربة الشاعر تأخذ جذورها الأولى من الواقعين الخارجي والنفسى ولكنها لاتحدد هذه الجذور والمعطيات بل تمنحها دلالات أكثر عمقاً وشمولية في سياق نمو العلاقات الفنية داخل النص:

أنفر من الدرس
وزرافة الوعظ
وألجأ (ص٢٨)

السطر الثاني في هذا المقطع يثير فيناالانتباه بشدة إلى هذين الكلمتين: الزرافة ــ الوعظ، لقد فقدت كل منهما معناها المحددالقاموسي، فهذه ليست الزرافة الحيوان، وذلك ليس الوعظ النصح، والكلمتان خلقتا معنى جديداً لقد تمغنطت كل كلمة بالأخرى، الزرافة قد تعطى غباء الحيوان، ومجرد الزركشة الخارجية، وسرعة الحركة الهوجاء الطائشة، والوعظ قد يعطى التقنين، والقوانين، والتاريخ الجامد، امتزاج الكلمتين يعطى ذلك الاحساس العنيف بالرفض والمقاطعة.

وفي صورة أخرى «و يرتكب الجميلة (ص٨)» تفتقد كلمة يرتكب معناها التقليدي وتصبح طقساً للمجازفة والفعل، وأيضاً «العطر السلاحيّ(ص٥٤)» تداهمنا تركيبة ذات طعم

مختلف تماماً عن الكلمتين اللتين ركبتا الجملة.

وهكذا تكون قدرة الشاعر على إيجاد التجانس والتفاعل الخلاق من المتناقض والمتباين فيفضى إلى الطزاجة والسحر المتبقى من بدايات الفن الأولى و يعمل على اعادة انتاج اللغة، وعندئذ يمكننا أن نرى لوناً لم تره عيوننا التى لا ترى سوى ألوان المنشور السبعة، فنبصر «الظلام الأبيض (ص١١٩)» و«بياض أخضر (ص١٤٦)»، وكذلك تصبح هناك ذاكرة لليدين (ص٨) وصليل للجسد (ص٩٦)، وغزالة ساحلية (ص١١٩)، وغفوة للعشب (ص١٥٧) كما أن هناك استخدام خاص لأدوات البلاغة التقليدية، فاذا راقبنا أداة التشبيه «مثل» في النموذج التالى، نجد أنها وضعت بين متناقضين وليس متشابهين مما يلغى قيمتها التشبيهية و يصنع من الطرفين المتناقضين نسيجاً ممتلئاً: «وأهرق صمتى **مثل** ناقوس مجنون (ص٥٦)» وأيضاً عندما نتأمل كلمة يزنى في المقطع التالى سنلاحظ أنها قد تجاوزت معناها الحرفي لتعبر عن معنى الامتزاج العظيم بالكلمة:

وراح يغرر بعذارى الكلمات
و يزنى بها
فتسمو (ص١٦١)

جـ ــ البعــد الموســيقى

الموسيقا في ديوان شظايا تتنوع من أول اعتماد الوزن حتى الانديأح الهارمونى الدقيق التوز يع، وهى تعمل على أن تصدر عن التجر بة من الداخل معانقة كافة المستو يات الأخرى، وتسعى لاكتشاف مغزى الارتباط بين رنين الاشارات الموسيقية وحركة اللغة التى تعكس الواقع الموار:

أول المستو يات الموسيقية في شظايا هو اعتماد الوزن التفعيلي، وأولى الملاحظات على الوزن في شظايا هو أن القصائد والمقاطع الموزونة كلها تأتى في التفاعيل: «فعولن، فاعلن، متفاعلن»، وهى الأقرب للنثر، وتعطى حر ية موسيقية، وايقاعات أقرب إلى الكلام العادى.

وحيث تختفى تفعيلة مثل «مفاعيلن» الراقصة من الديوان كله وهذا يبرهن على محاولة الشاعر أن يجتاز قيم التطر يب، والاهتزاز الموسيقى التقليدى وكذلك تندر تفعيلة «فاعلا تن» الممتدة التى تمنح التأمل الرومانسى والتطر يب أيضاً.

من بحر المتقارب أو تفعيلته «فعولن» نجد قصيدة كاملة هى (الفخ ص١٤٩) وقد ناسبها هذا البحر من باب مطابقته للحركة في القصيدة والتى تبدأ وتنتهى بالتجديف، ولما كانت القصيدة كلها مجرد مقطع في القصيدة الكبيرة التى هى الديوان فقد كان الالتزام بالوزن الصارم فيها تنو يعاً في النظام الموسيقي الشامل.

وكذلك هناك قصيدة قصيرة هي (ز يون ص٣٨) أتت في بحرالمتدارك وقد استنفذت كل تفاعيله المحتملة: فاعلن، فعلن، فَعِلن، فَعْلَلُ، وقد استخدمت كل هذه التفاعيل في قصائد كثيرة في الآونة الأخيرة، ولكنها هنا اجتمعت كلها في صورة مكثفة في قصيدة قصيرة، مما أعطاها ملمحاً مميزاً. وآخر القصائد الثلاثة الموزونة في البحور التقليدية هى قصيدة (إذا ص٧٢) وجاءت في شبه تفعيلة «متفاعلن» حيث تهربت أجزاء كثيرة في القصيدة من صرامة البناء التفعيلي.

أما **ثاني المستويات الموسيقية** فهو المستوى الذى تمتزج فيه الأوزان أوالتفاعيل التقليدية بشكل يخلق من اندماجها ملامح موسيقية جديدة على الأذن العربية.

وإن كانت تجربة تجاور أكثر من تفعيلة في قصيدة واحدة قد مورست قبلاً إلا أنها كانت تحافظ على استقلال كل تفعيلة في مقطع، أما التجربة الحديثة التى صدرت فيها قصائد عديدة لشعراء رواد، فهى تجربة تمزج بين التفعيلتين حتى في السطر الواحد ولنتابع كيف اندمج المتقارب مع المتدارك في النموذج التالى (ص١٨):

يفكون لغز الوضوح	فعولن فعولن فعول
يقولون نحن الغوامض	فعولن فعولن فعول فـ
يمضون	عولن فـ
يمضون	عولن فـ
يمضون	عولن فـ
الأرض قيد لهم	فعلن علن فاعلن
والسماء طريق لفخ يخون	فاعلن فَعِلن فاعلن فاعلن

وفي النموذج (ص٤٤) تتداخل «مفاعلن» مع تفاعيل بحر المتدارك في جسد جديد شديد التلاحم:

والوقت لايسع	فعلن مفاعلن
وتضيق بى اللغات	فَعِلن مفاعلن
المدينة قبر أو نعش يأخذ إلى القبر	فاعلن فَعِلن فعلن فعلن فاعل...

كما تمتزج التفاعيل الثلاثة (فعولن، متفاعلن، فعلن) في المقطع التالى (ص٥٥) :

الأرض في الأرض	عولن فعولن فـ
والناس ينتصرون على الأرجوان	عولن فعول فعول فعولن فعول
بالموت	فعلن
لا تفتح النوافذ	متفاعلن فعولن
لا تقلب الورقة	متفاعلن فَعِلن

لا تسأل الأطفال		متفاعلن فعلن

وتمتزج في مرة أخرى فاعلن مع فعولن (ص٦١):

شاهد ينتضى حلم فوضاى		فاعلن فاعلن فاعلن.....

و يفضى إلى		فعولن فعول

وأيضاً يمتزج المتدارك مع المتقارب ص (١٦٢)

تدنو تتغافل تغفو وتنداح		المتدارك

لها للتى ضاع ميراثها		المتقارب

تتداعى وتلهو

لها

للتى ليس ميعادها في وصول

ونستطيع أن نتابع نموذجاً يعتمد على التفعيلة بشكل غير تام فتتخلل «فعولن» السطور، فتملأ بعضها، وتكتفى بجزء من بعضها الآخر، فيمتزج المتقارب بالنثر وهى من أخص تجارب شظايا الموسيقية، كما أن القصيدة وهى (بحر ص١٤٠) في استخدامها للمتقارب تكون أقرب إلى القصيدة السابقة (الفخ ص١٤٩) من حيث مطابقة مضمون القصيدة الذي يعطى الحركة البحرية ايقاع المتقارب كما لو كانت الموسيقى بمثابة مدٍ وجزر يمتدان فوق كل المعطيات التى يرصدها الشاعر:

لايهدأ ولاينام		. . . .

افراسه تتدافع في نشيج		. . . .

تشج السواحل		فعولن فعولن

وتقلع المراسي		. . . . .فـ

أفراسه		عولن فعـ

البحر وأفراسه		ـولن . . . . فعـ

والجنون الجميل		ـولن فعولن فعول

لاسر ير له ولايهدأ		. . . .

يطلق الأ زرق		. . . . فـ

يمزج صبر القواقع		عول فعولن فعول فـ

بالرمل والرمل والرمل		عولن فعولن فعولن . . .

الرمل في السرج		. . . . فعولن فـ

بحرٌ		عولن

له حصة في التعاز يم		فعولن فعولن فعولن فـ

بحرٌ		عولن

وأفراسه حرة		فعولن فعولن . . .

وفي **المستوى الموسيقى الثالث** نعرض لعدد من التجر يبات الموسيقية والصوتية التى تتخلل الكتابة النثر ية التى تشكل معظم ديوان شظايا حيث يتم التخلى تماماً عن النظام التفعيلي، والاعتماد على ملامح موسيقية تنبع عن الايقاع الشامل للتجر بة، في هذا المستوى يمكن أن نتعرف على ظاهرة «التكرار» الذي هو بمثابة إلحاح على القيمة الصوتية وتفجير مرتكزات موسيقية جديدة، والتكرار في شظايا يعمل أيضاً على تأكيد الجانب الغنائي في القصيدة الجديدة، ذلك الجانب الذي لا تستطيع أن تلغيه تماماً كما أنها لا تستطيع أن تعتمد عليه كلية فيفقدها شخصيتها واضافتها المتميزة، فالجانب الغنائي اذن جزء من الضفيرة العامة، كما أن للتكرار مغزى آخر يخدم الرؤيا الكلية للتجربة، من حيث التعبيرعن الرغبة في الامتلاك واحتواء اشياء العالم، والحضور القوى فيها.

في إحدى القصائد التى في بداية الديوان يكرر «كاف الملكية» بالشكل التالي:

فتلك القوافل التى
تملأ الأفق لك
لك لك لك
لك (ص١٤)

وفي احدى القصائد التى ينتهى عندها الديوان يقول:

و يفتح نوافذه لى
لى لى
لى (ص١٥٣)

(لك) هنا تساوى (لى) لولا أن الأولى كانت في قصيدة القناع تخاطب فارساً من التراث، والثانية جاءت في قصيدة المناجاة الذاتية، فالشاعر يبدأ الديوان بفتح ذلك القوس الامتلاكي، لايغلقه إلا في نهاية الديوان بعد أن يكون الحيّز الشعرى قد ساهم في تأكيد فكرة الامتلاك من خلال عدة أساليب.

وفي قصيدة (ولوج ص ٧١) يأخذ التكرار قيمته في كون القصيدة ومضة مكثفة، لا تتكون الا من جملة متكررة في قلبها مساحة فارغة:

أملك الآن أن أحتفى بالكتابة

املك الآن أن أحتفى

والفراغ الأ بيض هنا جزء حميم في بناء القصيدة، ونلاحظ أنه عند تكرار الجملة، حذفت كلمة (بالكتابة)، وتوسيع الامتلاك، لمز يد من تكثيف الحالة، التى بدأت بفرح الشاعر، واكتشافه الامكانية الايجابية، بازاء الفراغ والهشيم والاحباط الذي يجسده الفراغ الأ بيض بطول الصفحة ثم يتكرر البيت بعد حذف الكلمة الأخيرة لتتوسع رؤية الشاعر وقدرته على العطاء.

إن تكرار كلمة بعينها بشكل منتشر في الديوان كله لهومساهمة في حالة النجوى التى يبثها الشاعر من خلال قصائده، كما أن هذا التكرار يمنح الكثير من ثراء الدلالة من حيث أن الكلمة المتكررة تبدأ في كل مرة في الانحراف عن معناها لتؤدي دوراً جديداً في خدمة المضمون الذي يريد الشاعر توصيله مثلما كان في النموذج السابق عندما تكررت كلمة (أملك) فهى في المرة الأولى كانت أقل في عطائها من المرة الثانية ونستطيع متابعة المزيد من النماذج التى تتكرر فيها كلمة، بكل مايملكه هذا التكرار من قيم موسيقية ودلالية:

- فيطلع العوسج باسقاً
  باسقاً
  باسقاً (ص٨٧)
- يمزج صبر القواقع
  بالرمل والرمل والرمل
  الرمل في السرج (ص١٤١)
- ترنّحت في خمرتى ثم
  جدفت
  جدفت
  جدفت
  جدفت
  جدفت (ص١٥١)
- الخ .....

كما يقدم الشاعر تجارب أخرى يتم التركيز فيها على تكرار حرفين متجاورين مما يضفى على المستوى الصوتى أنسجة متناغمة ذات طبيعة خاصة شديدة الالتحام بالتجربة:

وللبندقية كعب يكتمل بالا تكاء (ص٥٤)

إن **التاء** فى آخر كلمة «للبندقية» مع **كاف** كلمة «كعب» يتكرران في (يكتمل) وفى (الا تكاء) ونلاحظ قدرة هذين الحرفين على اعطاء صوت الطلقة من جهة كما يتلاحم الصوت الصادر مع البناء الموسيقى للمقطع كله، ولعلنا نذكر بيتاً للشاعر العربي القديم الذي وصف الربيع ببيت جسد فيه جمال الربيع وعندما تحدث عن غناء الطيور أعطانا شطرة مليئة بحرف (الصاد) الذي يصفر مما يحدث ذلك العناق بين المعنى الذي يريد أن يوصله و بين الصوت الذي يصدر من الكلمات كما لو كانت هناك موسيقى تصويرية خلفية:

جاء الربيع بزهره المتسللِ .·. **والغصن يرقص من صفير** البلبل

لننظر الى تكرار الفاء مع حروف مد مختلفة في المقطع (ص٦٠):

ادخلت الحروف في **فوضاى**
فوضتها أمرى
وفاضت روح الحرف في روحى

الفاء مع حروف المد هنا تعطيك الامتداد والتأمل والتجربة الطويلة، ويمكن أن نلاحظ انتشار حرفى **القاف** و **العين** في النموذج الآتي وهما يوحيان بغرغرة الفقاقيع البحرية كما لوكان الشاعر يريد أن يشيع جواً بحرياً مطوعاً الموسيقى الصوتية لخدمته:

فيدخل البحر في الأروقةِ
أصغر من غرغرة القواقع
مخنوقةً
حتى لكأنه لايكفى قبعةً (ص ١١٣)

كما أن التكرار قد يأخذ نظاماً تداخلياً بطول قصيدة كاملة، وفي قصيدة (اعتراضات القصيدة) ص٣٩ مثلاً نقرأ:

لا أنا ذاكرة الناس
ولاغيمة تسكن الجبل
أنا المحو
المحو والتناسى
حيث ينفى هواى
هواى
وأغفو على صحوة الناس
أغفو
ولا أتذكر

وإذا جردنا القصيدة من الكلمات غير المكررة فيمكننا أن نلمح الترتيب التالى:

لا النافية
المحو
المحو
هواى هواى
أغفو
أغفو
لا النافية

حيث نسق هندسى تجريبى، تبدأ القصيدة فيه وتنتهي «بلا النافية» كاطار، وتأخذ

[هواى، هواى] مكان القلب أو المركز من القصيدة، يسبقها تكرار (المحو) و يليها تكرار (أغفو)، والقصيدة هنا تصبح أشبه بالمخمس الزخرفى العربى في لغة الفن التشكيلي وحيث تتلبس القصيدة منطق الفن العربي التجريدى الذى تبدأ وحداته من حيث تنتهي.

ومن ملامح المستوى الموسيقى الثالث، ظاهرة التقابل الهندسى، عندما تأتى الجمل أو السطور الشعرية في أطوال متناسقة ومتماثلة، بحيث لايشكل هذا التناسق سوى بضعة أبيات في قلب مقطع كامل خارج عن ذلك القانون التنظيمي، وفي النموذج الآتى يأتى الأسم في البداية ثم الفعل وكلاهما مرفوعان ثم الجار والمجرور والمضاف إليه وكلاهما مجروران ثم يتكرر النظام كله موحياً بكورس يردد قيمتين صوتيتين منتظمتين داخل مقطع مبعثر، أو موحياً باستثناء موسيقى داخل البناء الصوتى له طبيعته الخاصه:

قدماه سكرانتان
في شارع الناس
يتلاطم كالطفل في الحلم
واحدةٌ تتعثرُ فى طينِ افكارِه
واحدةٌ تندسُ في قصعةِ الجوعِ (ص٧٧)

ومن داخل ذات المنطق الهندسى، يتم توزيع أفعال الأمر في مكان آخر بشكل حاد الهندسية: فتأتى مرتبة فوق بعضها، يتلو كلا منها متعلق، وأما الفعلان الأول والأخير فعلان آمران اضافيان، فتصبح المجموعة كلها اشبه بفاصلة موسيقية شديدة الانتظام، أو نشيد داخلي في قلب التوزيعة الاوركسترالية (ص١٠٠)

وعبئوا قنانيها   ورصوها
وعتقوها طويلاً
واصبروا عليها   اصبروا

وفي أحيان أخرى تتعانق هندسة التقابل مع قيمة التكرار الذي سبقت الاشارة اليه، و بامتزاجهما نستفيد من القيمتين معاً، وتتعمق الدلالة أكثر، وفي المقطع التالى على سبيل المثال نجد أن تكرار كلمة «سريعاً» يعمل على توحيد كافة الأفعال المضارعة التى تتلوها وتقارب بينها، فيقرب (يصوغ = الفعل) من القول، و يقرب الفعل من الموت، وفي النهاية يتشابه القول والفعل والموت، و بذلك تكون الموسيقى قد عانقت المعنى بعد أن خلقها، وهو جدل فنى يميز التجربة في «شظايا» بالتحديد:

سريعاً يصوغ مخلوقاته
سريعاً يقول   **سريعاً** يفعل
سريعاً يموت (ص١٢٧)

وفي مقطع آخر شبيه: **مت** احتضرت
مت شريداً
مت وحيداً
ومت (ص١٥٨)

إذا كان التركيز على تكرار كلمة أو بعض الأحرف يمثل نوعاً من التقفية الداخلية المتطورة برنينها الذي ينبعث من داخل البناء الموسيقي فان للتقفية في تجربة شظايا ملمح آخر، وهو استخدام الحروف ذاتها في أواخر السطور الشعرية مما قد يشي للوهلة الأولى بالقافية التقليدية ولكنها في الحقيقة تعبيرعن رغبة الشاعر في عدم الاستسلام لقواعد القافية التقليدية، فهو يأخذ منها بعض قيمتها التي يحتاجها مما تعطيه من رنين صوتي، ولكنه يسلبها رتابتها، وانتظامها الجامد، نلاحظ في القافية الآتية أن حركة الحرف السابق على الراء تتغير من المد، إلى الكسر، إلى السكون:

عرس أحلامه الدائم المستثار
قلت أزوج الموج بالذخائر
لجأت إلى البحر (ص ٣٤)

كما أن حركة الحرف الأخير نفسها قد تختلف مابين الضم والكسر والسكون فيحدث نوع من التداخل المنقطع، تداخل بتكرار ذات الحرف وانقطاع بتغيير حركته، وهذا التوتر الناتج عن هذه الحالة يكون في اتساق مع المعنى الذي يفضى إليه المضمون الشعرى.

النومُ
في النوم
تبكي في النوم
تبكى
ماالذى جعل الطفلة تبكى
فى النوم
ولا تحلمْ ؟ (ص٣٨)

كذلك حركة التاء بين الضم والفتح والكسر هنا:

تهالكت في ولع **واندلعت**
ولافيض لى
مثل نهر بنى سأمحو الطريقةَ
جدفتُ
أمحو الطريقة
جدفتَ
أمحوك أمحو الحنين اليك وأرتاح في صهوةٍ
أنت صوت **ولاسطوةٌ**

والملمح الأخير في المستوى الموسيقى الثالث هو لعب الشاعر بحروف المد بما تملكه من قدرة على التنويع الموسيقى، فإذا ماراقبنا الأبيات الثلاثة التالية، سنلاحظ أن سيمترية موسيقية تحكم حروف المد فيها: في البيت الأول يتوالى المد في كلمات (الصاعد) و(الحامل) و (جذوراً ثم ينتهى السطر بكلمة (عطشاً) التي ينقطع فيها المد، وفي السطر الثاني تتوالى حروف المد في كلمات (أغنى) و (أعطى) و (جسدى)، أما في السطر الثالث فيتكرر نظام البيت الأول فيتوالى المد في كلمات (الصبايا) و (العاريات) و(اللواتى) حتى ينقطع في كلمة (الحلم):

بالهذيان الصاعد الحامل جذوراً   مد + انقطاع
وعطشاً
أغنى وأعطى جسدى   مد
للصبايا العاريات اللواتى في   مد + انقطاع
الحلم

والمقطع بهذه الصورة يعطينا مخمساً صوتياً موسيقياً يشكل تنويعة منتظمة داخل البناء الموسيقي.

وفي قصيدة (تكوين ص ٤٠) يحاول الشاعر بشكل ذكى أن يوازن بين قصر القصيدة الشديد، و بين الصوت الذي تطلقه، فكانت الحروف الممدودة هي الحل الأنسب لخلق تلك المعادلة، فالحرف الممدود هنا يعطى ايحاء بالعمق، وخصوصاً أن القصيدة بكثافتها الشديدة تطمح في أن تقول الكثير، فهي تعطى علاقة الرجل بالمرأة، كما تعطى معاني متكثرة الدلالة ومتبادلة بين السطرين الكلمتين، الانحناء كرمز للمعاناة الأليمة، والحنو الذي هو رمز العطاء:

أنحنى
لأحنو

وفي مقطع آخر يلبس المد ثوب القافية فيحُدِث نوعاً من التداخل بين المسألتين والمد هنا كحل موسيقي هو أنسب شكل لانهاء السطر الشعرى لأنه يشيع حس المناجاة الذي تكافلت بقية المستويات الشعرية لخلقه:

أهيم يا **أمى**
أحلم أن أكون شاعراً
أمزج العناصر وأزهزه **لها**
أناقضها   **أآلفها**
وأبنى جسوراً مكتظة
لا لأحد فسحه **عليها**
ياأمى
متى أصير شاعراً **متى**

ثانياً:مستوى البناء

أ-الأنشطة الداخلية والدرامية

تجربة الشاعر في هذا الديوان تسعى لأن تتيح للحضور الذاتي مساحة واسعة وهي تميل ناحية المونولوج وليس الديالوج و ينتشر ذلك الحس بامتداد القصائد معطياً فرصة للتوتر الذاتي لكي يثرى النص ، فالمناجاة تعيد ترتيب علاقة الشاعر بالواقع المحيط به باستمرار من خلال دفعات مشحونة بتفاعلات الأنا الصغيرة مع الأنا الكبيرة الجماعية، ولتتابع احدى الممارسات المونولوجية عن طريق استخدام فعل القول (قلت):

قلت أزوج الموج بالذخائر
لجأت إلى البحر
ولكننى وحيد على السواحل
والقوارب مفقودة
مرصودة للتجارة والخوف(ص ٣٤)

وفي قصيدة أخرى:

قلت للسيف
أيها المهيمن (ص ٦٩)

وفي قصيدة ثالثة:

قل عن الرؤية عن وعدها (ص ٧٧)

وأيضاً:

قلت ياأصدقائي الذين في الاحتمال
البسوا اظافر الضبع
وهيئة الذئب
وتعالو(ص ١٥٣)

وفي النموذج الأخير اتجهت نجوى الشاعر إلى الآخرين، يحدثهم دون أن نسمع اجاباتهم، يحدثهم لينقل لنا فجيعته الشخصية متلبساً طقس الحكمة، و يتكرر ذلك في قصائد عدة:

●أيها الأصدقاء من بعدى
لا تشربوا من ذات الكأس (ص ٩٩)

● دعوني أشرح شهادتي
«لقد قتلت» (ص ١١٠)

كما قد تأخذ النجوى صيغة الاستفهام، فتبدو كما لو كانت تحدياً نبيلاً
● من يقدر أن ينازل
قصيدة لا تنهزم ؟ (ص ٩٣)
● من يحاور
لغة الماء في وحشة المدينة
من يحاور؟ (ص ٤١)
● من يعدل الكون و يهندس المجره (ص ٦٠)
● من رأى بحراً ضيقاً مثل هذا (ص ١١٢)
● من يقمع الجنس المحايد فينا (ص ١٥٢)
● من لى
من لى

من لى (ص ١٥٥)

□

يستخدم الشاعر القناع التراثى، والقناع الشعبى وفي الحالين يكونان معبراً يُمرر من خلالهما موقفه من العالم فيعطى للذات فرصة قوية لتسرب كل مافيها من رغبة في معانقة هذا العالم، وليقتنص في نفس الوقت كل ما يملكه الرمز ــ القناع من ثراء يؤكد ذلك الموقف و يضيئه عن طريق التجاوب الذي يبذله المتلقى بإزاء القناع.

فالقارىء لن يتجرع الدفقة الشعرية مرة واحدة بل من خلال القناع الذى لن يكون نداً للشاعر، ولن يكون نداً للرمز المختار، بل هو حالة ينداح فيها الطرفان في حركة تناغمية، يأخذان من بعضهما معطيات التفاعل ويمنحان القارى حساً مركباً ثرياً، ووعياً يتنقل بين الماضى والحاضر مفضياً بالضرورة إلى نظرة مستقبلية.واستخدام القناع فى تجربة شظايا له خصوصيته، فإذا كنا قد تعرفنا على أقنعة عديدة لدي الشعراء المعاصرين من مثل: «فينيق» المعلوف، و«مهيار» أ دونيس، و «قرندل» عبد الصبور، و «عنترة» أمل دنقل، و «الاخضر بن يوسف» عند سعدى يوسف، فإن استخدام القناع عند قاسم يختلف بعض الشيء فهو لايقدم الشخصية التاريخية أو الشعبية محددة، سواء أكانت حقيقية أو مخترعة، بل هو يقوم في قناعة شخصية تاريخية عامة غير محددة الملامح، كما لو كان يريد أن يمتلك التاريخ كله جرعة واحدة، فقناعه التاريخي غير محدد الزمان أو المكان، وقناعة الشعبى شخصية شعبية عادية هو «محمود» هكذا مجرداً من أية تحديدات:

محمود الذي يؤجج حزنه
وفجيعته
و بلواه
يتسارع كما الصاعقة الخائفة
محمود الذي يؤجج الحزن بلا ذريعة (ص٥٨)

الشخصية القناعية الوحيدة التي حددها الشاعر هي «مهيار» الذي أهدى له الديوان في الصفحة الأولى دون أن يعود إلى ذكره مرة أخرى، الشاعر إذن يريد أن يصنع الاسطورة الجديدة، ولايريد أن يسقط على التراث مشاعره بشكل مباشر وسطحي.

وإذا كان الشاعر العربي المعاصر قد أراد أن يقتنص الواقع من خلال رمزية القناع ، فعَينه من خلال مانعرف من شخصيات تاريخية مستفيداً من معرفتنا تلك لكي يصنع حائطاً مضموناً يتستر خلفه ، فان قاسم هنا قد غير زاوية النظر إلى القناع مضيفاً بعداً أكثر تركيبية، وذلك عندما وسع من نطاق رمزية القناع، فجعل الشخصية التاريخية عامة غير معينة بالاسم أو بالملامح أو بالزمن، وفي قصائد: «اشراق (ص١٣)» و«الذي خرج من السقيفة ولم يزل »(ص١٤) و«ماء له..ماء لى» (ص٦٤) وأحوال النهر والنساء» (ص١٠٣) «وصوت ينتسب للخارج» (ص١٢٣) و«في حضرة السيف» (ص١٣٦) و«أيها الغريب الغريب» (ص١٦٠) ، في هذه القصائد يبتكر قاسم شخصية تاريخية نبيلة، فارساً عملاقاً، قد يكون مهزوماً بعض الشيء ولكنه يمتلك الكبرياء، انساناً معطاء وصعلوكاً، محاصراً وهارباً من القتل، حالماً بالمستقبل الذي سوف يمضى، لائذاً بحسية العالم، و بالقهوة التي تدفيء الأصابع ، وتخلص الجبان من شهوة التراجع:

ركض في طريق على كل الطرق
تقمص الظلام فابتكر ضوءاً
تاهت له الأبصار
قيل جنون
وقيل خرس يدب في اللغة
أيها الغريب الغريب، تأخرت (ص١٦٠)

وفي استخدام الشاعر للشخصية غير المحددة تلك هروب من بعض السلبيات التي منها سقوط قناع الشاعر في مجموعة من معارفنا السابقة عن الشخصية التي اختارها مما يقلل من حيوية التفاعل معها، وهذا مايحاول ان يتلافاه قاسم في كل قصائد القناع التي قدمها، وعندما يختلف القانون قليلاً فسيكون لمجرد التلميح بالشخصية من بعيد دون الافصاح عنها، فلعلنا أمام شخصية عبدالرحمن الداخل مثلاً في قصيدة: «أحوال النهر والنساء» (ص١٠٣) التي جاء فيها:

أ كزّ على قلبي
والهلع في رأسي
أرى إلى الفرات هارباً من القتل
هارباً
هارباً من النهرينز
أرى إلى الدم المدفون في السواحل
والخليج نساء في الخدور
يغرقن في التعاويذ
أرى اليه راكضاً
راكضاً
والقتل في الطريق والخطوة

□

ونـنـتـقـل مـن الـقـناع إلى المعنى الأكبر الذي يشمله، إلى الرمز، وبمتابعة رموز شظايا، نجدها تسير في اتجاهات ثلاثة رئيسية، الأول منها ينتمي للتراث العربي والتاريخ. والقرآن الكريم، وهذا الاتجاه هـو الغالب في الديوان كله، والاتجاه الثاني ينتمي لمنطقة الخليج، ويقع هذا الاتجاه في المرتبة الثانية مـن حـيـث الانـتـشـار في الـقـصـائد، والاتجاه الثالث هو الذي يعبر عن الحياة المعاصرة، وتفاصيلها المحيطة وهو أقل الاتجاهات تمثلاً في شظايا.

والاتجـاهـات الـثـلاثة تساهم في حل اشكالية المبدع بازاء تاريخ قديم ممتد خلف ظهورنا، وواقـع مـعـاصر مـكـتـظ بـالمعطيات وملىء بالاحتمالات ومؤشرات المستقبل، والمعادلة التي يسعى الـشـاعـر الآن إلى تحقيقها هي المحافظة على علاقته بالتاريخ القديم، دون أن يغرق فيه ناسياً ملامح شخصيته المعاصرة وفرادتها واضافتها.

الرموز التي سرت في الاتجاه الأول، المستمر من التاريخ العربي، نستطيع أن نرصد فيها: القوافل ــ الهـوادج ــ الـسـبـايـا ــ القبيلة ــ الخيول ــ السرج ــ الخليفة ــ النبيون ــ السقيفة ــ الفارس ــ الرمح والرامي ــ السيف والنصل والشفرة ــ الحصن ــ الوأد ــ الوشاح ــ الخيمة والوتد ــ الميراث ــ الـبـيـارق ــ الخ .. وحيث قدمت التجربة قصائد كاملة ذات ايحاءات عربية قديمة أو ايحاءات قـرآنـيـة مـن مـثـل ماجاء في قصائد «المهيمن»، «الدخول الملكي»، «الذي خرج من السقيفة ولم يزل»

أمـا رمـوز الاتجـاه الـثـانـي ، المـسـتـمد من واقع الخليج ببحره وصحرائه ، وملامحه الجغرافية فـيـمـكـننا أن نستعرض بعض رموزه: البحر ــ الموج ــ القارب ــ الأسماك ــ الجسر ــ المرافىء ــ

الميناء ــ التجديف ــ النوارس ــ الأفق ــ الصخر ــ الملح ــ القلوع ــ الصوارى ــ الرياح ــ الصحراء ــ الفلاة ــ الخ..

كما أن هناك قصائد بأكملها حاولت أن تفجر ايحاءات بحرية من مثل قصائد: «سجادة الماء»، «الفخ»، «للبحر تحولا ته أفسحوا»:

من رأى بحراً ضيقاً مثل هذا
ضيق ضيق
مثل بؤبؤ العين
أعنى من يرى
رأيت
و يضيق / أصغر بحر رأيت
لايكاد يتسع لسعلة نورس غريب
ولا تجد الأسماك الصغيرة فسحة
لكي تستدير
أديروا الكلام (ص١١٢)

ورموز الاتجاه الثالث تشير إلى واقعنا المعاصر المحبط على كافة المستو يات. يبرز: العسس ــ السجن والسجين وزوجة السجين ــ الشرطي ــ الغريب الزنزانة ــ الفوضى ــ القرى والمدن ــ الأبجدية ــ القواميس ــ الجنس ــ والمرآة (ولنا عودة لها في قسم آخر) يقول في قصيدة محفوفاً بالفراشات:

المطارد المشبوه المطلوب
الذي تبحث عنه هراوات العسس
يدلف ببطء
إلى حديقة السجن
متأبطاً فراشة نائمة
يطلب قهوة وقيد
فيسأله الشرطى
«من أنت؟» (ص٢٠)

والمتابعة الفينومينولوجية لرموز الشاعر لا تكفي لتعميق الأبعاد الرمزية في القصيدة نفسياً واجتماعياً وفنياً حيث لايتأتى ذلك إلا بالتحليل وإبراز المعنى في كل اتجاه من الاتجاهات الثلاثة الآنفة الذكر:

أولاً: يأخذ الشاعر من الواقع العربي القديم صورة أثيرة عن الموكب العربي المحتفل الملىء بالحركة

والصوت، حيث البيارق ترفرف وتتدافع حارسة الهوادج التي تتغنج بنسائها وكنوزها، وهي صورة قادرة على تجسيد الحلم في نفس العربي، الحلم الذى يستشرف الرغبة في اقتحام العالم:

رأيت البيارق تملأ الأفق
تميل وتتدافع
يرشح منها الأرجوان
أخضرها يحضن الرمل
والهوادج تهتز وتتغنج
مكنوزة بالهدايا (ص ١٦٦)

كما قدم الشاعر صورة الفارس ليسقط من خلالها معاناته الشخصية، مثلما أوضحت في اثناء الحديث عن القناع قبلاً، ففى قصيدة «الذى خرج من السقيفة .. ولم يزل» يقدم فارساً صعلوكاً نبيلاً، اختار الشاعر لحظة معينة في حياته هي لحظة انتهاء مغامرته العنيفة في مواجهة العالم المحبط، وفي القصيدة استدعاء للفارس لكي يستريح بعد عذاب البرد والجوع، ومواجهة الرياح التى جفّلته، القصيدة تغنى جبروت الفارس وعظمته، لم تعلن ذلك مباشرة، ولكنها تتغنى بما يمكن أن يعيد له مجده بعد أن أنهكه التعب، كما لوكان الشاعر يقدم صورة عن الانسان العربي المعاصر الذي انهكته قرون من المغامرة والبحث عن الذات، كل شيء مازال له

والفرس المتحفزة للجمح لك
والرمح الذي من البرق لك
ولك الوسادة
لكن لا تأخذك الغفوة
فتلك القوافل التي
تملأ الأفق لك
لك لك لك
لك (ص١٥)

ومن أدوات الحرب العربية القديمة نجد السيف والرمح، كرمزين واسعى الدلالة، يستخدمهما الشاعر للتعبير عن الرغبة في الاستمرار: غربلة الماضي مرة، والشجاعة للولوج إلي المستقبل في مرة أخرى

قلت للسيف
أيها المهيمن
هبني مهاميزك واهتصرني

واحرث الجوع
ياسيف ياسيف
اكتب تراثي
قلت للسيف (ص٦٩)

وفي قصيدة «الرمح»:

برته الأ يام
نحيل رهيف
مشحوذ
انظروا إلى هذا النصل
كم هوباسل
بارق
و ينتظر (ص١٤٤)

كما ينقل الشاعر من الواقع الاجتماعي العربي القديم صورة الوأد كمعنى يمتد ليحمل في كل عصر مدلولاً مختلفاً، وفي قصيدة «الموؤودة» يصور البدوي القديم يهيل التراب على طفلته بعد خداعها، و يظل المعنى حاملاً لقيم الوأد: قتل الجمال والبراءة والحلم، الشاعر نفسه هو الموؤود، بل الواقع كله:

ثم هال التراب
رأيت إلى السماء نظرة أخيره
كأنها الأ ولى
ولم أنس (ص٨٩)

ومن الصور المستفيدة من التعبير القرآني، استخدم الشاعر صورة دخول الملوك إلى القرية، معبراً عن مدلول اجتماعي معاصر، ولكن على الرغم من أن القصيدة تحاول أن تعمل مواجهة بين الملوك و بين القرية وتحقق تعميقاً في كل من الطرفين يبرز حدة معاناة الشاعر إلا أنها لم تتمكن من خلق جدل يشمل الطرفين و يبرز صراعهما فنياً:

صار الملوك في قرية كانت
وللملوك سطوة على الطقس
حتى فسد الهواء
دخل الملوك
دخلوا دخلوا دخلوا
ولم تعد النملة تتنازل عن ثقبها لأحد

فالقرية لا تتسع لغير الملوك
والخراب (ص٤٨)

ثانياً وكما أخذ الشاعر رموزاً من الواقع العربي القديم، فقد تناول رموزاً من الواقع العربي الجديد، واقع الشرطي، الانسان فيه مطارد على كافة المستويات، عندما يتأبط الفراشة، يسأله الشرطي: من أنت؟، هكذا تقدم قصيدة «محفوفاً بالفراشات» إنساناً مطارداً منذ بدايتها، و ينتهي به الحال في السطر الأخير، انساناً فاقداً للهويه:

المطارد المشبوه المطلوب
الذي تبحث عنه هراوات العسس
يدلف ببطء
إلى حديقة السجن
متأبطاً فراشة نائمة
يطلب قهوة وقيد
فيسأله الشرطي
«من أنت؟» (ص٢٠)

ومفهوم الزنزانة عند الشاعر واسع الدلالة فهو كما قلت فوق يشمل كل شيء يحيط بالانسان في واقع القهر العربي:

كل نافذة تطل على سجن
على قيد وزنزانة
مفاتيحه الريح والراحة نعش له
أو ضريح (ص١٦٤)

لذلك فالانسان في حالة من الاغتراب الدائم، وفي قصيدته «الغريب الغريب» رحلة من التساؤل وافتقاد الصلة بالواقع، بل و بالكون كله، يفاجأ بالأشياء والناس، كما لو كانت دوامات أو أفلاك باردة بعيدة عنه لايسمع محاورة إلا من لسان غريب آخر:

مرة قال له الغريب
«أيها الغريب الغريب
أجج لغات
وافتتح كتابة الماء
افتح صلاة بلا إله» (ص١٦٤)

انه واقع الجمود والوثن، كل شيء فيه مكرور ومكروه، واقع المرايا والتناسخ البليد:

حرو به القتال الطو يل الطو يل والترصد
عقد أحلافاً مع المرايا (ص١٦١)

إنـه الـواقـع الـذي يقتل فيه كل ماهو انساني، حتى علاقة الرجل بالمرأة، أصبحت تشو بها الآلـيـة، والحـيـاد غير الانـساني كما لوكان الانسان آلة معدنية مسيرة لاحق لها في الاختيار، لنر إلى قصيدة «الجنس المحايد»:

رأيت الجنس المحايد يحكم و يتحكم
يحتكم إليه الرجال والنساء
والحيوانات اللبونة
فيخرج نسل دميم مشوه
ليس طفلاً ولم تلده النساء
ولا للرجال
من يقمع الجنس المحايد فينا (ص ١٥٢)

ثـالـثـاً يـأخذ الشاعر من واقع الخليج، ومن ملامحه البيئية، الجغرافية، صفّه الثالث من الرموز، فكأن المجموعتين السابقتين قد صبتا في الاطار الأخير الذي يجمعهما، لتتبلور بوتقة حادة هي عالم الشاعر وتجر بته. يسيطر البحر ومعطياته على أطول قصائد الديوان .

ولـو تـأمـلـنـا، قـصـائـد مـثل: «الذخائر»، «سجادة الماء»، «شمس ليست لنا»، «للبحر تحولا ته... افسحوا»، «الفخ» فستتحسس تلك العلاقة العميقة الرهيفة بين الشاعر والبحر الكثيف المشبع بالايحاءات، والمدلولات الغنية، تلك العلاقة التي يشوبها حزن يصل إلى اليأس، و يشوبه في نـفـس الوقت ولع خفي وثقة عظيمة، البحر هو الكائن الرمزي الذي يكتظ بوعوده، واحتمالا ته، قد يـلـجـأ لـه الـشـاعـر لائذاً و باحثاً عن ذخيرته فلا يجد سوى الصدّ والفجيعة، وقد يرتجي الشاعر عطاء الـقـوارب الـتـي هـي رمـز الـبـقـاء والجـمـال والاستمرار فيفاجأ بها وقد تحولت إلى أداة للأستنزاف والرعب:

قلت أزوج الموج بالذخائر
لجأت إلى البحر
ولكنني وحيد على السواحل
والقوارب مفقودة
مرصودة للتجارة والخوف (ص٣٥)

والـشاعر يناجي الآخرين، ويحثهم لمشاركته محنته، بإزاء هذا البحر العظيم المفقود، وشمسه الـتـي لا تضيء، الـبـحـر والشمس والريح: كلها تحت أقدام البشر، ولكنها ليست لهم، لم يمتلكوها بعد:

فالشمس ليست لنا
والريح الوحيدة
وحيدة
النساء في الزينه
ولهنّ الفزع والفجعية
السفينة لرغبة الرحيل
والخليج ميناء لايتسع

لتظل الصوارى منتورة
كرماح راكضة نحو الأفق
أبعد من الشمس
الشمس التي ليست لنا
يارجال
تحسسوا
ان الشمس التي ليست لنا
ليست لنا (ص٩٧)

و يظل البحر بلاعطاء، مسدود، جامد، صغير، بخيل:

● من رأى بحراً ضيقاً مثل هذا
ضيق ضيق
مثل بؤبؤ العين (ص١١٢)
●لايكاد يتسع لسعلة نورس غريب
ولاتجد الأسماك الصغيرة فسحة
لكي تستدير (ص١١٢)
●أصغر من غرغرة القواقع
مخنوقة (ص١١٣)
●ضيق
ولانملك أن نصنع منه قميصاً
لطفل
أصغر من منديل الوداع
بحر صغير ضيق مثل هذا
ماذا أفعل به (ص١١٤)
●فالجزيرة أكبر من البحر (ص١١٥)

●والبحر أضيق من الكتب والزنازن
ومن لقاءات السجين بالزوجة (ص١١٥)
●وأين تذهب السفن
كيف تبحر
والمسافرون والرسائل
والأشرعة والأسماك القديمة (ص١١٦)
●بحر؟
حتى أنه لايغسل الحرف الأول من الكلمة
حتى أنه لايوقظ الجبل (ص١١٦)
●أخباره له
أخباره له وحده
أي بحر بخيل هذا (ص١١٦)
●ليس يسمع ولايرى
لسان ولايفهم اللغات (ص١١٧)

لقد صار البحر رمزاً كبيراً فهو الواقع العربي كله، يفرض جبروته على الانسان و يسيطر على حياته، و يتبادل معه الموات، ولكن الشاعر يعود مرة أخرى إلى مناجاة الآخرين ليشاركوه محنته، وليحركوا البحر من داخلهم هم:

أديروا الكلام
أعطوا البحر أن يرفض
أن ينهض
امنحوه سعة
وكثيراً من السواحل (ص١١٧)

و يظل الوعد ناطقاً في البحر، و يظل إيحاء العطاء نابضاً يلهم الشاعر أن يستمد حلمه:

السفينة التي أخذت سرها من البستان
حملتني كثيراً
كثيراً (ص٥١)

□

ومن أساليب الشاعر رصد الأشياء المتجانسة أو غير المتجانسة باستخدام حرف العطف ــ مثلاً ــ وتلك قيمة تأملية، ولدتها المعاني الأساسية في تجربة الشاعر، والتي منها الرغبة في اعادة امتلاك الأشياء، واعادة تقييمها، كما أنها تعطى ايحاء شديداً بالتراكم الذي يثقل صور الشاعر متبقياً من تتابع مراحل التاريخ العربي وهاهي مائدته مفتوحة لكل القوى المتمردة التي حركت

ذلك التاريخ، يريد أن يكون امتداداً واعياً لجذور الرفض العربي، يقول في قصيدة «عشاء المحبة»:

......لعابري السبيل
للصعاليك والزنج والخوارج والدراو يش
واللصوص
والمتصوفة والقرامطة والقراصنة (ص٧٣)

وكذلك يعطى السيف احتمالاته ومعانيه المتعددة التي ساهمت، بأدوارٍ متناقضة في صنع الحياة العربية، يخاطب السيف «المهيمن» بأنه:

سليل الخواضع والخواشع
مستبطن الخنوع والخوف والخديعه
خليل الخوارج والدواخل
مستنفر الوعول والصافنات
وارث الدم والسبايا
واهب الذبح والفتح (ص٦٩)

إلا أن الاستخدام الأكثر انتشاراً لهذا الرصد يأتي في صورة ثلاثة مفردات متتالية، أو ثلاثة معطيات متتالية وهو استخدام مستشرى في معظم قصائد الديوان:

- معى **الماء** و **النبات** و **الآيات** (ص٦٤)
- تحسسوا **الصارية** و **الطقس** و **المناخ** (ص٩٦)
- ولها **نخل** و **خيول** و **زعفران** (ص١٠١)
- والشعر **أجنحة** و **أفق** و **حنين** لها (ص١٠٢)
- و يهديك **خواتم** و **أختاماً** و **خوذاً** (ص١٠٥)
- للحروف ضد **القواميس** و **النحو** و **الصرف** (ص١٢٤)
- وحدنا **الخشبة** و **الخرقة** و **الخرافة** (ص١٣١)
- بوسعهم أن يمنعوا **القهوة** و **النوافذ** و **الدفاتر**
بوسعهم أن يسيجوا الأشجار و **النهر** و **الأساطير** (ص١٤٧)
- يبحث عن **سرير** وعن **قهوة**
و **سيف** لايعرف الوهن (ص١٣٧)
- أدخل **أدراج** الرياح
و **الأغنية** و **السعال** الصديق (ص١٣٩)

ومن وراء هذا الأسلوب النوعي نستشعر فوائد عديدة، منها ماهو بنائي وسنعود اليه تحت، ومنها ماهو موسيقي، و يعطينا رتم الانتباه، كما يحدث في بداية المسرحية التقليدية عندما نسمع

ثلاث طرقات، ومنها ماهو معنوي اذ يظل المعطوف والمعطوف عليه في حالة قلقة يحسمها العنصر الثالث المعطوف أيضاً.

وقد وصف علماء الأدب الشعبي هذه الظاهرة وفسروها، حيث أنها ممتدة طوال تراثنا الشعبي، حيث احتفت بها الأساطير القديمة، وكذلك المعتقدات الشعبية، فعمر الانسان (ولادة ــ حياة ــ موت)، و يقولون في المثل الشعبي (التالته ثابتة)، و بطل الحكاية الشعبية في ممارسته لطقس الخروج يخير بين ثلاث طرق (سكة السلامة، وسكة الندامة، وسكة من يذهب لايرجع!) وفي حديث نبوي أكد الرسول فضل الأم ثلاثة مرات قبل فضل الأب، والمسيحية ديانة ثالوثية، والمسرحية التقليدية ثلاثة فصول، وعلاج المرتعب في الطب الشعبي أن يخطو فوق طبق البخور مرتلاً ثلاثة مرات إلخ...

وهذه الثلاثية المنتشرة في أساليب قاسم التعبيرية والتي تعانق سمة هامة من سمات الأدب الشعبي، تتحول إلى قانون بنائي فنلاحظ تكرار الاسم المجرور باللام في هذا المقطع:

لست **للنشيد**
لكن **للشارد** من عتمة القبيلة
للخيل وهي تحرن (ص١٢٣)

أو تكرار فعل الموت ومصدره:

كأن لم يطق **الموت** بلا **موت**
فمات (ص١٢٧)

وأيضاً تكرار الفعل المضارع:

أفراسه **تتدافع** في نشيج
تشج السواحل
وتقلع المراسى
أفراسه (ص١٤٠)

وكذلك:

بذاكرة الكلاب المخلصة
برعونة الوعول و **سياسة** الثعالب (ص١٥٤)

وهنا يتكرر فعل الأمر:

فاسترجعى و **أرجعى**
و **استعيدى** عنصر المذابحة (ص١٦٣)

كـمـا أن قـصـيـدة بـكـاملها هي «الرمح» تتكون من مقطعين كل منهما تشكل في تركيبة ثلاثية:

برته الأيام
نحيل رهيف
مشحوذ
(أ)

انظروا إلى هذا النصل
كم هو **باسل**
بارق
و ينتظر
(ب)

■

وعندما نتابع الحس الشمولي في الديوان فيمكننا أن نرصد التضاد، والمرآتية وتعدد المعنى.

و بـالنسبة للتضاد فالقصائد تكتظ بالسياقات المكونة من نقائض لا تقف بازاء بعضها وقوفاً محايداً بـل تـتـجـادل مـع بـعـضـهـا لتنسج ضفائر من المعانى الجديدة التى تتجاوز كلاً من المعنيين المـتـضـاديـن، لتخدم المعنى الأكبر الذي يريد أن يوحى به الفنان، فعندما يريد أن يجسد العطاء في صورة شمولية فهو يوحد بين الذكورة والانوثة في كائن اسطوري دينامى:

فيما يميل و ينتقل و يتأجج
تصير له ذكورة وأنوثة
وتصاغ التراثات له وتلهج به (ص ١٧)

لقد انداح الموت على الحياة، وانداحت الحياة على الموت، في واقع يجبر الانسان على التخلى عن أبسط حقوقه، الضحك والموت سيان، الفعل والجمود سيان:

● ضحك لأنه مات
● سريعاً يفعل
وسريعاً يموت

مـاالحـريـة ومـا القيد؟ لقد تداخل المعنيان وشَفَّا في بعضيهما، لا نجاة من القيد لمن يطلب الحرية، ولا مـنـاص مـن انـتـزاع الحرية أمام من يفرض القيد، ينام الشاعر على سرير الارهاق، وكل خطوة فخ:

- العصفور يبنى أراجيحه
صغاره للريح
والافخاخ منصوبة (ص٩٠)
- تقذف حبل أحلامها
وتظل مربوطة
في عروة الريح (ص١٠٢)
- هذا السرير الشاسع
يجعلني أتعب كثيراً
قبل النوم
و بعده (ص١٠٩)
- لايأمن السِعة
كل راحةٍ فخٌ أو احتمالٌ له (ص١٦٠)

لقد فقد الزمان معناه، واقع ينظر للمستقبل من خلال منظور الماضي!!، مجتمع يسير إلى الأمام، واللحظة الزمنية تتكرر بنفس قانونها، والميعاد كل المواعيد، وكما دمر الزمان فالمكان أيضاً فقد تماسكه، وكينونته، المتسع كالضيق، والبحر أصغر من بؤبؤ العين:

- أعنيه
مستقبلاً سوف يمضى (ص١٢٤)
- الطرقة التي لاموعد لها
ولها كل المواعيد (ص٢٦)
- منَ رأى بحراً ضيقاً مثل هذا
ضيق ضيق
مثل بؤبؤ العين (ص١١٢)

وهكذا فقدت الأشياء خصوصيتها، وفي طقس مثل هذا لايتبقى للقيم مكان، يختلط الجهل والمعرفة، الاصطفاء والخديعة، الجمال والشراسة، الصدق والكذب، الثقة والوحشة:

- أجهلك أعرفك
اصطفيك
وأدخل الخديعة (ص٦٥)
- للحرف ضد القواميس
والنحو والصرف (ص١٢٤)
- يكتب/يمحو (ص١٢٢)
- الغابة الجميلة الشرسة
تجتازني (ص١٥٣)

● لايتصدق الحلم ولايتكذَّب (ص٤٥)
● وحدها اللغة تدفعه إلى الثقة
وإلى الوحشة (ص٤٣)

وكما عبر التضاد عن شمولية رؤية الشاعر، فرمز المرآة يساهم في ذلك أيضاً من حيث أنه يعطى التعدد والتكرار، وهو رمز استخدم كثيراً في الشعر العربي الحديث، إلا أن خصوصية رمز المرآة عند قاسم هو في ارتباطه بالمرأة، فيلتقى رمزان ممتلئان بالعطاء: المرآة ــ المرأة وكأنما يبحث الشاعر عن ضِعف المرأة، أو المرأة الكلية المليئة بالعطاء:

● أرَى في المرأة مرآة تكشف السر
وتهادن التواطئات
أتزوج بها
نتلابس ونمحو أقدامنا
أرىٰ إليها
ترىٰ إليّ (ص٨٥)
● لها الزينة وأسرارها
والمرايا (ص١٠٢)
● أدخلتها وهي حولى جواسق
ومرايا
ونرجسات (ص٦١)
● عقد أحلافاً مع المرايا
وراح يغرر بعذارى الكلمات (ص١٦١)
● توازي أعضاؤهن أعضائي
تصير المرايا سريراً للجسد الذي
يوازي
و يزهو (ص٧)

ب الهندســة الخارجيــة

الشكل الخارجي للقصيدة في شظايا ينقسم بشكل عام إلى ثلاثة مناحى، أولاً القصيدة المتوسطة الطول، ثانياً القصيدة القصيرة، ثالثاً القصيدة الشديدة القصر (ومضة)، وهي تجربة جديدة في انتاج قاسم كله، حيث تتكون القصيدة من سطرين أو ثلاثة.

وتجربة القصيدة الومضة تلك أو «الميكرو قصيدة» كما سماها ناقد قبلاً، هي قصيدة قليلة الانتشار في الانتاج الشعري العربي بعامه، ولعل أدونيس هو أشهر من كتبها، وهي قصيدة جديدة على الأذن العربية التقليدية التي لا تضرب إلا للتناغمات الصوتية الممتدة، بينما تتسق القصيدة

الـوامـضة تلك مع روح التكثيف والمفاجأة والدهشة التي تتسم بها الحداثة الشعرية. وتسلك قصيدة الـومـضـة عند قاسم خمسة مسالك: ١ ــ التكرار ٢ ــ التضاد ٣ ــ التساؤل ٤ ــ المونولوج القصير أو المناجاة الذاتية القصيرة المدى ٥ ــ الصيغة الاخبارية.

الأسلـوب الأول، الـتـكـرار، يـعـطـى إلحاحاً وتشبثاً فهاهي النبوءةتتكرر، والتاريخ يطرح قـانـونـه، والـشـاعر بإزاء كل الاحباطات يمتلك مايحتفى به، و يدفعه للاستمرار، في قصيدة «المسيح الثاني بعد الميلاد»

أيضاً
سأموت أيضاً (ص٢٣)

وفي قصيدة «تاريخ»:

الذين كانوا
كانوا (٢٩)

وفي قصيدة «ولوج»:

أملك الآن أن أحتفى بالكتابة
أملك الآن أن أحتفى (ص٧١)

الاسلـوب الـثـانـي في قـصـيـدة الـومضة هو التضاد، بما يشيعه من مفارقات ومعاني ساخرة وتناقضات، فهاهو الضحك والموت سيان، وهاهم المفرغون إلا من القوالب يشعلون معاركهم المزيفة كالذين يصارعون طواحين الهواء، الحارس نائم، والفخ مرصود للحرية، والسرير مكان التعب:

قصيدة «الفرح الأول»:

ضحك
لأنه مات (ص٦٣)

قصيدة «لغة»:

فعل ناقص
ونحاة الكوفة
يستبسلون (ص٧٦)

قصيدة «في التجربة»:

عندما كان الحارس يغفو
أهزّه (ص٨٢)

قصيدة «الحكاية»:

العصفور يبنى أراجيحه

صغاره للريح
والافخاخ منصوبة (ص٩٠)

قصيدة «الخلق»:
هذا السرير الشاسع
يجعلني أتعب كثيراً
قبل النوم
وبعده (ص١٠٩)

أما التساؤل كأسلوب ثالث فهو وسيلة تدفع المتلقى إلى الاشتراك في القصيدة وإعادة التفكير بازاء ما يحيط بنا من اجابات جاهزة مستقرة والشاعر يتساءل عن موضع لقدمه في هذه الأرض الرجراجة التي لا تمنحه شبراً فهي مغلقة في وجهه مثل إلهة الحب التي رفضت أن تعطى رحمها وخصوبتها للشاعر البابلي القديم، و يتساءل الشاعر أيضاً عن قصيدته التي هي أنبل مايمتلكه في مواجهة واقع مغلق:

قصيدة «تكوين»:
رجراجة هذه الأرض
أين أضع قدمي؟ (ص٨٤)

قصيدة «قصيدة»:
من يقدر أن ينازل
قصيدة لا تنهزم (ص٩٣)

أسلوب آخر في قصيدة الومضة هو المناجاة الذاتية القصيرة، فيتحدث الشاعر عن نفسه الغارقة في تيه العالم، وعن اغترابه الذي هو انعكاس لاغتراب عام في مجتمع عربي مقهور، ثم يجعل من الحلم أداته الايجابية:

قصيدة «العاشق»:
أنا ولدُتاه
واغواني هواي
ولا أجد في نية الحضور (ص٦٦)

قصيدة «سيرة الألف المألوف»:
بدأت

وحيداً

ولم أزل (ص٤٦)

قصيدة «فصل الحلم»:

أيها المستحيل الرابع
ارفق بي
وتحقق (ص٧٩)

والأسلوب الأخير هو اعتماد الصيغة الاخبارية، التي تدعى البساطة، مُخفية ابعادها العميقة، يخبرنا الشاعر ببساطة أنه رأى الأخضر يغزو الجبل و يناوشه، حياة كاملة تناوش الموت، وهاهو يخبرنا أن الأطفال عندما نظروا إلى وطنهم أصابهم الفزع، طفولة تخاف وطنها وتغترب عنه:

قصيدة «إغواء»:

رأيت الأخضر يغلب الجبل
و يغو يه (ص٥٣)

قصيدة «الخريطة»

ينظر الأطفال إلى الوطن العربي
فيهلعون (ص٩٥)

قصائد الومضة كثيرة في الديوان، وقد تم توزيعها متغلغلة بين القصائد مما أكسب المجموع الشعري تنوعاً وتكاملاً، ومن داخل هذا التقسيم توزعت خمس قصائد أخرى سميت بـ [المحاولات] وكلها منذ المحاولة الأولى حتى الخامسة مكابدة مع السطح الأبيض للورقة، ورحلة مغامرة مع الكتابة التي تستعصي وتناور، يقول في المحاولة الخامسة:

«النص»:

الورقة البيضاء
سيدة الكلام
وعبدة القراءة
بيضاء بعد الكتابة
وتظل بيضاء (ص٨٦)

□

ولنتابع اجراءات الشاعر وممارساته في الهندسة الخارجية لبناء قصائده فننتقل إلى شكل المقاطع والسطور، لنر إلى أي حد عبر الشاعر عن توتره وعن صراعه مع المساحة البيضاء للصفحة، لقد دخلت القيم البصرية إلى القصيدة الحديثة، لا لتزينها ولكن لتضيف بعد المكان إلى البعد الزمني التقليدي، وتسهم في تأكيد مادية الكتابة، واثراء النص باشراك العين مع الأذن في تلقي العمل الشعري.

الشكل إذاً صار صدى للمعنى، وجزءاً منه ليزيد من كثافته، ولكي يحول قناة الاستجابة لدى المتلقى إلى قناة أكثر حسية تتعامل بشكل أشمل مع معطيات الحس.

البيت الشعري في قصيدة قاسم قد يتقطع بلا استرسال، وفي البيت التالي نلاحظ مسافة فارغة بين كلمتي «الصاعد» و «الحامل»، الكلمتان تتميزان بالألف الممدودة مما أعطى للمسافة شرعية لتبعد بين الكلمتين الممدودتين أو الصوتين الممتدين لكي تعطي رتابة «الآه» المتقطعة ثم تنهي الجملة المتأوهة بكلمة ذات حروف متفجرة «الطاء» و «الشين» «عطشاً» في السطر التالي:

بالهذيان الصاعد الحامل جذوراً

وعطشا (ص٧)

كما أن لتقطيع السطر الشعري معنى مختلفاً، في موضع آخر عندما يعزل الشاعر الكلمة الأخيرة من البيت و يضعها في آخر السطر التالي، وهي كلمة «الحلم» ليعطيها جلالاً يتسق مع معناها، جاعلاً من رمز الصبايا العاريات مجرد جزءٍ من الحلم:

للصبايا العاريات اللواتي في

الحلم (ص٧)

وفي مكان آخر نلاحظ تزايد كلمات السطر الشعري من بيت إلى آخر لتشكل هرماً زائداً، وهو شكل قد يزيد من الشحنة الشعرية بالتدريج لكي تقدم تنويعاً حاداً في سطر جديد يخالف قانون الهرمية:

اشكاله لا تلغو
تفعل
ينسى أفعاله
و يرتكب الجميلة
يعرف أن يديه مربوطتان به
(ص٨)

وفي موضع آخر تحدث عملية عكسية، عندما تتناقص كلمات السطر الشعري من بيت إلى بيت لتشكل هرماً ناقصاً، تكون فعاليته متعاكسه عما حدث في التشكيلة السابقة، فتقل الشحنة الشعرية بالتدريج لكي يفاجئنا سطر تال خارج عن قانون الهرمية محدثاً مفارقة ذات دلالة:

ولنا الخشبة التي من البصرة جاءت
مطلولة بالسياب ورسائله
بالحلاج وأخطائه
(ص١٣٠)

كما أن الهرمين قد يُردّ اعلى بعضيهما، فيحدث التزايد الذي يليه التناقص، وهو في النموذج التالي المأخوذ من قصيدة «الذخائر» التي يطل فيها البحر كرمز للخليج العربي، وحركة الصخور

التي تتزايد إلى أقصى درجة ثم تأخذ في الانحسار هي حركة شبيهة بما يعطيه المد والجزر من حركة دائمة الزيادة والنقصان نجد مثيلاً لها في القصيدة في أكثر من مقطع:

عبؤه الثقيل
الثقيل وأغانيه
وغيّه وغواياته في الليل
كنت لاأنسى ولايرجع الصدى
حين أعطاني أن أنقل ذخيرة الليل
لجأت إلى البحر
عرس أحلامه الدائم المستشار
قلت أزوجّ الموج بالذخائر
لجأت إلى البحر

وفي تشكيلة أخرى يجعل الشاعر من الانتظام التام، وسيلة يساوي بها بين المعاني المتضادة، ففي المقطع التالي نلاحظ تساوي الحافتين في السطور الثلاثة دون شرط موسيقي وهو هنا يعكس حالة الاحباط ويجعل منه اطاراً صارماً منتظماً وقاسياً، وفي كل سطر يجتمع الضدان، في السطر الأول: الحديقة والسجن، في السطر الثاني: النوم (التقيد) والفراشة (الحرية)، وفي السطر الثالث القهوة والقيد:

يدلف ببطء
إلى حديقة السجن
متأبطاً فراشة نائمة
يطلب قهوة وقيد

(ص٢٠)

كما أن العكس وارد أيضاً في قصائد أخرى عندما تتبعثر كلمات القصائد، وتتبعثر سطورها مفشّية حالة من الاضطراب العام والتناثر الذي يتسق مع المعنى الذي تريده القصيدة التي هي تعبير عن لحظة مشتقة بين الحقيقة والزيف، بين النفى والاثبات:

ألجأ لقراءة مالا يُقرأ
عصفور يتعلم رقرقة الحروف
والأجنحة
اتعثر كثيراً بحبال الغسيل

ولغو الشارع
وشهيق النوافذ

انفر من الدرس

وزرافة الوعظ
وألجأ
وأطير (ص٢٨)

كما يشترك الفراغ في بناء القصيدة، مساهماً بدور عضوي في بناء القصيدة وقد أشرنا في حديثنا السابق عن التكرار إلى قصيدة «ولوج» (ص٧١) التى يساهم الفراغ فيها بين سطرين شبه متكررين، يساهم في تأكيد حالة القهر التي تنتهي بالفعل المكثف في آخر القصيدة.

وهاهو نموذج آخر: قصيدة «سيرة الألف المألوف» تعمل أيضاً على اشراك الفراغ في بنائها ليساهم في المعنى بدور فعال فالقصيدة تتحدث عن الوحدة التي تحيط بالشاعر وتكبل انجازه، فكان الفراغ بمثابة توضيح وتعميق لمعنى الوحدة و بخاصة عند تباعد السطور الثلاثة التي هي كلمات ثلاث يقول:

بدأت

وحيداً

ولم أزل (ص٤٦)

مصادر:

١ ــ دواوين: البشارة ١٩٧٠م ــ خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ١٩٧٢م ــ الدم الثاني ١٩٧٥م ــ قلب الحب ١٩٨٠م ــ القيامة ١٩٨٠م ــ انتماءات ١٩٨٢م ــ شظايا ١٩٨٣م للشاعر قاسم حداد.

٢ ــ ماقالته النخلة للبحر ــ دراسة عن الشعر المعاصر في البحرين ــ علوي الهاشمي ــ دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٨١م.

٣ ــ جدلية الخفاء والتجلي ــ كمال أبوديب دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩م.

٤ ــ زمن الشعر ــ أدونيس دار العودة ــ بيروت ١٩٧٢م.

٥ ــ مقدمة في نظرية الأدب ــ د. عبدالمنعم تليميه ــ دار الثقافة ــ القاهرة.

٦ ــ مبادىء النقد الأدبي أ. ريتشاردز ــ ترجمة مصطفى بدوى ــ المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٣م.

٧ ــ ضرورة الفن ــ أرنست فيشر. ترجمة أسعد حليم ــ الهيئة المصرية للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧١.

٨ ــ الواحد المتعدد ــ دراسة في الأصول التصورية للشعر الحديث ــ مقالة نشرت بمجلة كلمات البحرينية العدد الثاني مارس ١٩٨٤.

٩ ــ بناء القصيدة الحديثة ــ كمال خيربك ــ دراسة منشورة بمجلة مواقف العددان ٤١ / ٤٢ بيروت ١٩٨١م.

١٠ ــ جماليات القصيدة الجديدة ــ دراسة أمجد ريان ــ مجلة كتابات البحرينية العدد (٢١) ١٩٨٤م.

له في تراب اليمن

قراءة أولى في قصيدة «المهد»

د. عبدالعزيز المقالح

نفهم الآن كيف تستند امرأة يمانية الى دموعها
فيما تمسح الغبار عن وجه الافق.

(أدونيس)

غامض هو الشعر الحقيقي ومثير، غامض لأن احداً لم يستطع حتى الآن أن يسبر له غوراً أو أن يدرك له قراراً، ومثير لأنه يهاجم الذاكرة بما لم تكن تتوقع، و يفاجىء العين بما لايمكن أن ترى وهو كطائر الفينيق، أو أنه نفسه طائر الفينيق الشهير في الاسطورة. كلما اقترب من الشيخوخة الأخيرة احترق في نار الخليقة وعاد من جديد ناهضاً من بين رماده ليعلن عن براءته اليافعة وشبابه الجميل. وهكذا يستوعب الشعر أو طائر الفينيق طفولة العصور وشبابها وشيخوختها، يحترف الغناء والبكاء حيناً، والثورة والاحتجاج حيناً آخر. اهم قصائده هي تلك التي تعتمد التركيب البنيوى غير المسبوق وغير المألوف وتتوهج في الزمن على نحو غريب.

كل جملة في الشعر الحقيقي تتكون وفق نداء يوجهه الابداع غير المسبوق. تعبير ينطوي على امكان شكل جديد، ومستوى من الاكتشاف داخل الخارجي وخارج الداخلي إذا جاز التعبير وكل قصيدة حقيقية قانون جديد للابداع ولغة لا تستعير سوى من نفسها ولا تنهض الا من شاعريتها، وهي مع ذلك حركة تمتد بين أقصى حدود الماضي ونهايات حدود الحاضر. هي الانسان مكتوباً بنية الكشف لا القراءة بنية الاستفهام لا التفسير. وهي المجهول بنية المعلوم والمعلوم بنية المجهول هي كينونة مستقلة، وكل مقابل الكل دون اي تجزىء.واستقراء للطقس من دون ذوبان في خصائصه.

وقصيدة «المهد» للشاعر علي أحمد سعيد (ادونيس) نموذج متفرد في شعره هو، وفي الشعر

العربي الحديث، وفرادة هذا النموذج تنشأ من كونه اول تكوين شعري يتخطى سياق الرؤية التجريدية عن الماضي و يصطدم مباشرة بإرثه التاريخي الحضاري في عناصره الذاتية الحية.

الزمن في هذا النص هو المادة، الصوت الساقط من مداميك المعمار اليماني هو الصوره، العصور المرتسمة على وجه الحجر تعي الطموح والصياغة وهي الحزن المثقل بغبار النسيان:

اصدقائي وأنا ،
نكتب لتلك الجهة المطموسة من عروبة القلب،
لاولئك المسحوقين يموتون وهم يتقاسمون الرغيف
لاولئك التائهين يسقطون وهم يتشبثون بالاعالي
يشاركون الحقول كآبة الجدب
و يصادقون الهواء
لاولئك المنبوذين ينتعلون الاودية
و يلتحفون الجبال.

قال ادونيس في إحدى جلسات المقيل الصنعاني ــ وقبل ان يعود الى بيروت و يكتب قصيدة (المهد) بعيداً عن انعكاسات الضوء والعتمة، قال: الآن تستطيعون الحديث عن ادونيس ماقبل صنعاء، وادونيس مابعد صنعاء، لقد استدرجته هذه المدينة بازقتها الملتوية وحواريها ذات النوافذ المفتوحه على التاريخ، بل استدرجته اليمن بأسرها وأرجعته الى عشقه القديم الى ابجدية السد والفصول الأربعة، ووضعته أنامل بلقيس بين صنعاء وعدن، يسمع ويحاور، يلتقط و يتغير، يبدأ من نفسه ومن اليمن و ينتهي في مالاينتهي من الزمان والمكان:

قال انسلخ من انقاضي وأرمي نردي النبي
«علي احمد سعيد، اسم يماني»/
سمعت هذا مراراً.
والنقش الذي بقى من قصر غمدان

يعرف اسمي
والحجر الذي نصب لعشتر يتذكر اسمي،
لي في تراب اليمن عرق ما،
طينتي قابلة وغريزتي حرة،
انا الاسطورة والهواء جسدي الذي

لايبلى
هكذا ذهبت مع ظني الجميل،
انسلخت من انقاضي ورميت نردي النبي.

هو ذا اتوهج مع رامبو
بين حمرة عدن و تباريح المندب

عارياً مني
مكسواً بها
أضيع فيها وتتضوع فيّ.

شكراً لك ياصنعاء، وشكراً لك ياعدن فقد استطاع صوتكما العربي العتيق ان يسترد اليه صوت الحداثة واستطاعت الاضواء الخافته في بقايا القناديل المعلقة عند مداخل جامع اروى ان تضبط الشاعر المغامر المتهم بالفوضوية متلبساً بالانضباط و بالتطلع الفاتن الى ماوراء جدار التراث، كما استطاعت شمس شتائكما الدافئة أن تجعله بعد طوال تجوال يعلن هويته الحقيقية وانتماءه الى هذا الجزء العربي من جنوب الجزيرة، الم يقل، بل ألم يكرر أنه اكتشف له في تراب اليمن عرقاً ما.؟ الم يجد اسمه مكتوباً هناك على نقش بقي من قصر غمدان:

لي في تراب اليمن عرق ما/
والخريف الذي يتساقط من أعضائي ورق يكتبهُ مَهبُّ المرارات
يتساقط في خيط يجيء من جنائن علقت بقدمي كوكب تائه
جنائن تنعكس فيها الفصول وتقوم اشلاء النهار والليل
جنائن أجهدُ فيها أن أعرِّي الرَّقيمَ والكهف
أن ألامس نصل اللقاح حيث يرقد غبار الطلع
اجهد أن اكتشف وحدة الشفاه بين الزهر والنخل
وان انقش الجانب الآخر من عملة السر
لي في تراب اليمن عرق ما/
هل يجدي هذا الجيش الذي اتقدمه في جبين هذه الليلة
حيث يخرج طائر الرغبة نحو سمت من السرخس ودوار الشمس؟
هل يجدي ذلك الحزن الذي اصقل صفائحه باهدابي؟
خير لي ان اوتر قوساً لسهم احتار فيه من اين وكيف
خير لي أن ارسم خريطة احشائي وانتقل بين تخومها في هذيان
اهندس عماراته وافرض عليه
ضريبة المفاتيح
هكذا اطعم كائناتي خبزاً آخر واغير آداب المائدة

وحين يجلس الزمن اليها اعدل جلسته ماسحاً كتفه بحنان
شيخ يموت
ثم املأ الكؤوس بخمرة الفجيعة وانادم الرفض

هل هي صنعاء، هل هي عدن التي جعلته يغير آداب المائدة الشعرية، و يطعم كآئناته الجميلة خبزاً آخر، وهل ستكونان ــ عدن وصنعاء ــ مسئولتين عن تحول جديد في شاعر التحول؟ ان القصيدة في جانب كبير منها نقاش عاصف يقود في النهاية الى هذا الاحساس. الذين يطيلون الاحاديث عن الغامض والمستعصي في شعر ادونيس سيجدون في هذه القصيدة غموضاً واضحا ــ الغموض لابد منه في الفن ورفض النمطية قانون ابداعي ــ وسيجدون أن بعض المقاطع حلقات غامضة ولكنها ليست مغلقة ولا مبهمة، وقد سبقت قصيدة (اسماعيل) ذات الوضوح الغامض ايضا، ومعنى ذلك ان مرحلة جديدة في الكتابة الشعرية تولد في مخيلة هذا الشاعر الكبير قد تكون تعبيراً عن مزيج متعادل من الغموض والوضوح ورد فعل لموقف إنساني استحضرته الذاكرة في حالة لا وعي بالذات العامة، وهذا التعبير بخصائصه الجديدة لايخرج بالشاعر عن قاعدته الاساسية القائمة على رفض النمطية ومخالفة المألوف والثابت وكون الكتابة الشعرية بالنسبة له محاولة لتغيير الكتابة كوسيلة لتغيير القارىء، ان شيئاً من التغيير في ثوابت منحاه الشعري الذي اصبح طقساً ومناخاً شعرياً سائداً لم ولن يحدث، ولكن هل تمكنت صنعاء من أن تزوده بمنظار اضافي يستطيع معه اعادة اكتشاف التراث والواقع العربي ومن ثم اكتشاف تفاعلات اخرى في اللغة الجديدة تأخذ في الاعتبار قدرة هذه الاطراف وطاقاتها المحدودة في اكتساب المعرفة الشعرية؟ وهل كانت تلك الزيارة الثرية والغنية الى الوطن «المهد» وراء هذا التقدم المفاجىء نحو الكتابة الشعرية ضمن أنساق واضحة:

اتحدث مع عدن وتوحي إلى صنعاء
تسير معك الاولى وتقبل اليك الثانية
فيما تجلس حولهما الجبال كمثل شهب هدها السير/
صنعاء،
تسندني اشجار الدر
تظللني اشجار العرعر
تحتضنني بيوت اعشاش
تواكبني مدرجات سلالم
وحين انخفض في تهامة
وأُلتبسُ بعشب الاقاليم
تتخطفنى نباتات تتآلف مع الصخر
ونباتات تعشق الملوحة
وتنفجر امامي الاودية حقولا فيضية ــ

وهاهي المياه امهات يرضعن النخيل والأثل
الاراك والطلح
و يرضعن حشائش لا تفقهها اللغة.
صنعاء،
أستسلم لمهرة الحبر وألقي رأسي على خاصرة احلامها:
هل اهمس لبلقيس ان تكسر عقرب الوقت؟
هل الذاكرة بلقيس
هل بلقيس النسيان؟
هل بلقيس نجمة العصب
هل هي أنين القصب
هل هي الضوء تفرزه شمس لا تترك أثراً لخطواتها؟
هل هي الحنان يدفق عارياً واعزل كماء الينابيع؟
هل هي المنجل يحصد الكلام؟
السؤال يجمح ولااعرف كيف اروضه

ليست هذه اول مرة يكتب فيها ادونيس قصيدة عن مدينة او عن مدينتين. (قبر لنيو يورك) مـن أهم بل من اخطر ماكتبه ادونيس في هذا المجال، وربما كانت اخطر ماكتبه شاعر عن مدينة، فقد نجح شعريا في استقراء جرح تلك المدينة المرعبة، ومن خلال رحلته الصوفية الاشراقية بين ناطحاتها ودهاليزها رسم لها صورة لن تنساها ذاكرة الشعر. و (مراكش/فاس والفضاء ينسج التآويل) قصيدة اخرى لادونيس يحاول بها أن يقرأ المدينتين ــ مراكش وفاس ــ من زاوية تختلف كلية عن القراءات الرسمية والاستعمارية والسياحية ــ على حد تعبير الناقد محمد بنيس ــ قراءة شعبية تأتلف مع البنية العميقة للقراءة الشعبية، وتختلف عن القراءات الاولى، تلغيها. انها قراءة مضادة تبني الانشقاق والنقصان .. الخ) الثقافة الجديدة: العدد ١٥، ١٩٨٠.

اقول ليست هذه اول قراءة يكتب فيها ادونيس قصيدة عن مدينة او عن مدينتين، لكن قصيدته عن صنعاء وعدن محاولة اخرى مختلفة، لون آخر، اقتحام لعالم جديد وتعامل مع لون فريد من الحياة الطبيعية لا تربطه بعالم نيو يورك اية رابطة، واذا ماجمعه بعالم مراكش وفاس جامع فان المفارقة تظل شاسعة بما لايقاس، سواء بين زمن المدينتين المغربيتين و بين زمن المدينتين اليمنيتين، او في شكل التحول والتبدل الذي يطرأ على كل منهما، وهو تحول مغاير وصاعق. ان من يقرأ القصيدتين يدرك قوة انجذاب الشاعر اكثر واكثر الى صنعاء وعدن، الى الاشياء والكائنات والارض الواقفة الواصلة بين المدينتين، انه يتتبع التفاصيل والجزئيات الصغيرة، عناصر الماضي ودلالاته، شعائره وغواياته، عناصر الحاضر وتعارضه.

في قصيدة مراكش وفاس يستأصل العربي نفسه بينما هو هنا يتوحد مع الجزء الحي من نفسه مع الشجر والحجر مع الوجود ومع المطلق، باختصار ان قصيدة (المهد) تلامس الناس وتلامس

قلب الشاعر اولاً كما لم يحدث في قصيدة اخرى من قصائده:

لي في تراب اليمن عرق ما/
من اجل شوارع ترتسم شامات فيْ وجه النهار
من اجل ليل يلبس النجوم قلائد واقراطا
من أجل أراغنَ تضحك وتبكي فى سريرة كل شيء
من اجل غرابة تهيمنُ على احشائي
من اجل ايدٍ تنسج البكاء خياماً للحلم
من اجل مجهول انغرسُ فيه وتنغرسُ أرومة الخلق
اقول في تراب اليمن
لي عرق ما
وانتمي اليه
بلداً بلا عُمرٍ
كأنه وجه

هكذا ننضج في خابية الزمن
يكتب دمنا مالا تقدر ان تمحوه ايدينا
وكيف أكون المفرد ومأأنا ان لم ألبس الشخوص كلهم
ان لم اكن هذا الجمع؟
انظروا الى المشهد يتحرك فيه الخليفة والامام والقاضي
والفقيه المشرع
والشرطي الامير والجندي اعني يتحرك المتمرد والمرتد
الثائر والعاشق الخارج والشاعر الصعلوك والفارس
وبين سورة القلب تتفطر شعرا
وسورة الذهن تتلألأ نظراً ..

في المقطع الأول يعلن الشاعر صراحة انتماءه الى هذا التراب، تراب اليمن «المهد» العتيق، البلد الذي ظل محتفظاً بوجهه في زمن اللاوجوه، وفي المقطع الثاني يخرج الشاعر من هويته السابقة مفرد بصيغة الجمع الى الجمع بصيغة المفرد، الجمع المتحرك، الثائر، العاشق الواقف بين عتبتي الشعر والنظر، والمشدود من عينيه وقلبه الى كل المرائي والعلامات والكلمات والاصوات، طراز العمارة في البيت اليماني يمتلك هويته الوطنية العربية كما لم يمتلكهابيت عربي آخر، المسجد هنا يجمع بين السمات الوطنية والروحية بين أحجار تتكىء على رياضيات سبأ وقناديل لها شرارة الوحي وضوء الايمان:

صنعاء، ـــ نوافذ بلطف الطفولة
تمرات كأنها الكتابة،
وبين الخط والخط فواصل وحركات توشوش ـــ
للقناطر خيول وهذا القوس حاجبان
وثمة أقمار تقفز من اعالي البيوت
ومن أطراف المآذن ينكسر شعاعها و يلتثم
غلائل وعباءات
وفي الازقة المرصوفة باسنان تاريخ شيخ
كنت اتخيل وقع قدمي
مملؤاً باشباح لهن هيئة الكواكب

....

قناديل وجامع اروى يتكيء على رياضيات سبأ
قناديل انطفأت ولها شرارة الوحي
أقرأ أسرارها متناً متناً وأرجىء الهوامش والتفاصيل
ثمة عصف ما
واسألك ايتها القناديل
اين الساهرون ومن يمسك بالزناد؟

قصيدة المهد بهذه المعاني والابعاد، وضمن حالات التنافر والانسجام قصيدة الثمانينات دون منازع، وهي في توليداتها وفي تقنياتها لا تتخلق من محض التخييل الشعري وانما تتخلق منه ومن الواقع، من الظمأ الى الوجود والى الانتماء، والى التوحيد في محيط يجمع بين فراغ الوحشة وجوهر الوجود والامتلاء. والقصيدة القادرة على اقتحام العصر لايمكن ان تستعير ادوات الشاعر القديم، لذلك فقصيدة المهد لم تستعر شيئاً من تلك الادوات ولو قد فعلت مضطرة لكانت بالضرورة قد اصبحت قصيدة تقليدية على نحو ما. وادونيس وهو فارس الحداثة يدرك منذ وقت مبكر أن تغيير الاداة يؤدي الى تغير الصورة وتغيير الشكل جزء لايتجزأ من تغيير الدلالة. ومكونات المحاكاة الصوتية هي ذاتها مكونات المحاكاة الذهنية لذلك فقد غادرت القصيدة عنده خزانة الوثائق «الفنية» وأصبحت نصاً مفتوحاً له شخصيته وعاداته الشعرية، و بالرغم من ان ادونيس في كل قصيدة يكتبها وريث لكل الاصول الابداعية في تاريخنا العربي الا ان امتلاكه امتلاكاً عميقاً لطاقات تعبيرية تجمع بين الحلم المتحول والموقف الثابت يجعل تجربته فريده ورؤيته اكثر فرادة وخصوصية. مغامر هو، وفوضوي مخرب ـــ كما يقول خصومه ـــ لكنه شاعر كبير ممسك بزمام اللحظة الآتية للشعر لايفارق مصدر تجربته ولاييأس في كل مرة أن يبدأ رحلته مع القصيدة من نقطة الصفر في سفر الى اللانهائي:

صنعاء، آخذك بين ذراعي

تمشي مع رجال يرفعون النهار مظلة احزان
مع نساء يحملن على اكتافهن هموماً بلون الزبيب
وليس لاقدامهن الا شهوة واحدة:
ان تقبلها الريح.

صنعاء

---

* نشرت قصيدة «المهد» في العدد الرابع من «كلمات».

شبح يخيّم فوق المدينة

نعيم عاشور

ما أن مدّ عنقه إلى الخارج حتى تساءل: لماذا ترك كرسيّه وإتجه نحو النافذة. لم يكن راغباً في النظر إلى شيء محدد. قلب الامر في كل إتجاه. مدّ عنقه وتلفت. ولما لم يجد تبر يرا مقنعا، عاد أدراجه وجلس على الكرسي ثانية. نظر إلى الورقة الملقاة أمامه فقرأ: «شبح يخيم فوق مدينه». أنكر خطه وتوجس شراً. تلفت في أرجاء الغرفة، ثم نهض مسرعاً. إتكأ على حدّ النافذة ومدّ عنقه. لم يرَ شيئاً. حاول لكنه لم يرَ شيئاً. لم يكترث كثيراً. حدثّ نفسه؛ ربما لأنه مشغول بأمر ما. حاول أن يتذكر ماهو فلم يفلح. عاد ثانية و وقف أمام التلفز يون. ضغط الزّر فإنداحت الصور أمامه. أغلق مفتاح الصوت. رأى أمّاً تحضن طفلها. أغلق مفتاح الصورة وأدار مفتاح الصوت. قالت الأم: مامقدار حبك لي؟ ردّ هو مع صوت الطفل، بحجم السماء! سألت الأم؛ والارض؟ ردّ الطفل، والأ رض. قالت ضاحكة؛ فقط؟! سكت الطفلُ وهو لم يسمع شيئاً. أسرع وأدار مفتاح الصورة فرآى الطفلَ وقد أفرد ذراعيه على إتساعهما. أغلق التلفز يون وعاد إلى النافذة. شاهد مداخن المصانع تملأ السماء. ينعقد دخانها مع دخان قاطرة قادمة من بعيد، وتبدو المآذن أقزاما تحتها. وفي زاو ية قصية أناخ مجموعةٌ من البدو جمالهم وتحلقوا يثرثرون ... شاهد ايضا نصف نهر يقطعه جسر صغير، و بضع بواخر جاثية في الميناء ... وعلى الجسر رأى شيئاً غر يباً .. كان البياض ناصعا. لم يصدق أول الأمر. عاد الى الداخل وضغط زر التلفز يون. رأى الأم واقفة على الجسر ترنو إلى المياه المتدفقه تحتها ورأى الطفل يرتفع بين يديها ثم تنفتح اليدان و يسقط الطفل ويختفي. حدّق الى وجه الأم فرأى بضع دموع معلقة على وجنتيها. أدار مفتاح الصوت عالياً فلم يسمع شيئاً. عاد إلى النافذة فرأى الأم تُلقي في النهر بمغلف أبيض، ثم تستدير وتعبر الجسر عائدة إلى قلب المدينة وتختفي في الزحام. إستدار مسرعاً. إرتطم بالطاولة فسقط القلم. أمسك به وكتب على الورقة: «الآن» ثم رسم إمرأة عار ية وطائراً أبيض ينقر بطنها، واتجه نحو الباب. فتحه ونزل الدرج. تلقفته أمواج البشر. إخترق الناس والسيارات متجهاً صوب النهر. ركض حتى أدركه الاعياء. تلفت. المصانع لاحدود لها والمداخن غابة لا تنتهي. شاهد طفلا يجر عربة خلفه. سأله، أين النهر؟ رد الطفل باستغراب: أي نهر؟! كادت قواه تخور و يسقط، لكنه تماسك وتراجع قليلا إلى الخلف فمر الطفل أمامه وهو

يبـتـسم. إلتقط أنفاسه وعاود الركض ... على طول الطريق كان التجار يفتحون محالهم و ينشرون بضـائـعـهـم والـصـور تترى أمام عينيه والطريق لا ينتهى. توقف لا هنا وإلتقطت أذناه كلاما أشبه بالغناء. رفع رأسه فرأى عجوزاً في شرفة تغني:

يانهر الحب تدفقْ
حلماً كالزئبقْ
وحلاً أو زنبقْ
أو كان الدّم/فلا تترفقْ
يانهر الحب تدفقْ

صرخ مـلـتـاعـا، أمـاه! أين النهر؟ فأشارت باصبعها، هناك! ركض أمام إصبعها المرتعش الممدود. قطع أزقةً مليئةً بأطفال ودجاج، فانفتح أمامه ميدان وسيع، وفي الوسط رأى ساعة عالية تحتها رؤوس مقطوعة. أحدها كان يبتسم. جلس بجانبه وسأله، أين النهر؟ بُغتة إنسحق الأسفلت أمامه وتوقفت سـيـارة فارهة. نزل السائق وفتح الباب فخرجت إمرأة ترتدي ثوباً ناصع البياض. كالزنبقة كانت. دنـا مـنـهـا فشاهد يده الممسكة بالقلم تروح وتغدو، والقلم يثقب البطن الملفوف بالبياض فيتدفق نهرُ من الدماء.

ــ سبتمبر ١٩٨٣

إنها الوليمة ، تقول الحدآت

أمين صالح

وجه امرأة.

تتشبث هيفاء بمأواها وتتوسل للصدغ ان يرأف بها ، غير ان الصدغ يذرفها بحنان ، فقد آن لها أن تجد موطئاً غير هذا الموطأ، وعشباً غير هذا العشب.

هكذا تنسكب هيفاء. وهيفاء كانت صبية ، من سلالة النحل انحدرت لتزركش اجنحة الديوك بالزعانف وتحاور الهواء ، وكانت تتجول بين حظائرها الضوئية حين باغتها ذلك السائر الملتصق بالزوايا كاللص. عندئذ طرحت فصولها وأحرقتها بأنامل من فسفور .. وأضحت امرأة.

تجد نفسها الآن في عراء مضرج بالوحشة ، لاماء يرافقها ولاظل. مفازة عليها أن تحرثها بأنفاسها وتهرق فيها ارتجافاتها. تحنُّ الى المأوى الذى كان موطن دفء وحماية. تحنُّ إلى الغفوة الآمنة وإلى ريش ناعم تغمس فيه شعرها. لكن الجمرات تجلد اعضاءها وتكسر الحنين.

بلاسعفة تمشي هيفاء ، تخوض في النصال وتستقريء التخوم ، تبتعد عن المكان ، تقترب من اللامكان ، ترفو الهذيان بالهذيان .. حتى تصل اخيرا الي موقع شرّد آباره منذ زمن ولم يعد يقطن فيه غير الصبّار والقنافذ وكائن بشري يجلس على صخرة صغيرة، محنى الظهر ، منكس الرأس ، بيده عصا طويلة يحفر بها الارض المعدنية على مهل و بضربات ذات ايقاع خافت ومنتظم.

بعد حين يرفع رأسه و يدير بصره نحو هيفاء ، محدقا فيها بتمعن . الكائن ليس سوى امرأة عجوز نقشت على جبينها وشما اخضر، وتدثرت بقماش صوفي مزركش يستر هيكلها. ملامحها لاتفشي سرا ، ونظرتها لا تفصح أمرا . حياد مسكون بالغموض . مع ذلك ، تشعر هيفاء بشيء من الطمأنينة بينما تزداد اقترابا منها.

العجوز لا تنبس ، بل تمعن في التحديق كما لو تريد سبر روح هذه الزائرة. لكن السكون يوتّر خلايا هيفاء فتزفر في همس:

ــ من انتِ ؟
سؤالها لم يمح التعبير المحايد. العجوز تجيب بصوت واضح ونقي:
ــ يقولون انى عرافة، لكننى لست كذلك.
ــ من انتِ اذن ؟
ــ لا اعرف.
ثم تبتسم بغموض وتضيف :
ــ ربما انا حلم .
ــ وماذا تفعلين هنا ؟
ــ مثلما تفعلين .
ــ انا تائهة.
ــ أواثقة أنتِ ؟
ــ نعم.
ــ أنا أيضا.
ــ ماذا تعنين ؟
ــ أشياء كثيرة ، وأحيانا لا اعني شيئا.
ــ لاافهم.
ــ ومن يفهم الحلم ؟
ــ انتِ تعبثين بى.
ــ لا ياصغيرتى، لست قاسية الى هذا الحد.
ــ هل تساعديننى ؟
ــ ماذا تقدر عجوز مثلى ان تفعل ؟
ــ تدلينى على الطريق.
ــ اى طريق ؟.
تتلفت هيفاء حائرة ، وقبل ان تغيب في الحيرة ، تبادرها العجوز قائلة:
ــ أقدر ان أكون مرآة.
بخفة تنهض العجوز وتدنو منها الى حد ان أنفاسهما تتحد في رئة واحدة، في مسار واحد.
وتأمرها :
ــ أنظري في عينيّ.
تنظر هيفاء.
ــ ماذا ترين ؟
ــ سورا عظيما تتوسطه بوابة موصودة.
ــ احذرى من تلك البوابة.
ــ لماذا ؟

تضحك العجوز فجأة مثل مراهقة طائشة وتعلن:
ــ لا ادرى .. هذا مايقلنه العرافات دائما، وأنا مجرد حلم او مرآة .. لا تنسي ذلك.

تعود العجوز الى مكانها، تحنى ظهرها وتنكس رأسها بينما تحفر بالعصا الارض المعدنية. ترمقها هيفاء فترة ثم تمضى مبتعدة عنها.

بوجل تخطو نحو البوابة، يخالجها خوف مبهم لا تعرف له تأويلا. كأن البوابة تستدرجها الى كمين، أو كأنها فم شيطانى زرعته احدى الجنيات لتبطش به كل عابر، أو كأنها محض سراب.

سطوع يثير الريبة، لكن هيفاء تدنو شيئا فشيئا الى أن تصبح قريبة جدا منها، وآنذاك تشعر كم هي ضئيلة أمام هذا الكيان الشاهق.

تمد يدها، وما أن تلامس أصابعها السطح الخشبى الداكن حتى تنفتح البوابة ببطء شديد مصدرة أصواتا غريبة، تثير الرعشة والرهبة، هى مزيج من العواء والأنين. ترتدّ هيفاءخائفة ، شاخصة ببصرها نحو البوابة التى تعرّي نفسها. وعندما يتلاشى الصوت و يهيمن الصمت، تقترب ثانية بحذر، فتبصر قطيعا هائجا، قادما نحوها من الداخل، يطعن التراب و يسوق الغبار في اضطراب.

على عجل تتوارى هيفاء خلف السور لتفسح الطريق لهذا الاجتياح الكاسح. إنها أيائل مسفوحة تفاجىء البقاع بنفير قرونها العاصف و بصليل سلاسلها المربوطه في الاظلاف، وتعدو ــ مثخنة بالهلع ، مدججه بالانعتاق ــ في جهة مسالمة.

مذهولة تراقب هيفاء القطيع الذي يهتك الاحجار في طريقه ويخترق الضوء الساطع الى ان يغيب وراء الافق.

في الداخل تمتحن الخطوة بعينين مختومتين بالخوف، وبقلب يرتجف. إنها تهبط في الهاوية ، دون أن تدري، وتسرج عنقها للانشوطة الرابطة في وكر ما، وليس من منفذ ينتشلها. وحدها تمضى بلا دليل، وحين ترفع رأسها الى السماء، تلتقى بحدآتٍ تحوم بينما تطلى ريشها بالكبريت او تستر مناقيرها بخوذ غيمة هاربة.

وحين تنظر امامها ترى : منازل متكومة، طرقات مهجورة ، حربة تسحل آدميا، حصانا يحتضر، بنادق مصوبة في الاركان، خنادق ومتاريس تحتلها الجثث، شرفات منهارة ، جدران تنزف دماء غزيرة.
وترى هيفاء المذبحة تسوّر تخومها بأطراف الضحايا ، فيكتسحها الرعب ، تصير توأم الضحية، وتلتمس الاغماءة ، إلا أن البدن قد تقوسّت اجزاؤه فلم تقدر ان تغيب او تتحرك . تبقى جامدة ، تسفح النظرة وتنحر الشهقة . بغتة ينفجر صوت ، يمزّق حجاب السكون، وتمرق رصاصة حادة، مفتونة بالبطش، لتفضّ صدر هيفاء.

ترتدّ هيفاء الى الوراء لكنها تتماسك ، حابسة صرخة رهيبة تنتفض بعنف في رئتها. واذ تشعر بحضور كائن خلفها، تستدير ببطء وترى العجوز واقفة تنظر اليها في حزن. تظلان هكذا، كل منهما تنظر الى الاخرى، فترة طويلة واخيرا ، ينفرج ثغرها ليكشف عن ابتسامة عذبة، وتهمس : «لقد ضللت طريقي».

تستدير العجوز دون ان تنبس وتمضي، في حين تمكث هيفاء في مكانها تراقب غيابها ، ثم تميل بجسدها الى الارض وتتمدد على ظهرها برفق وهدوء، وترنو ، مأخوذةً ، إلى حدآت تسرح في غبطة بين سنابل غيمة نائمة.

مايو ٨٤

رؤى الجالس على عرش قدامه بعزجاج شبه البلور

عبدالقادر عقيل

صباح هذا اليوم رأيت منظرا أضحكني كثيرا .. رأيت شخصا يشبه جدي، الذي كان قد توفي قبل بضعة ايام، يحاول ان يزحزح بيديه العاريتين شجرة صفصاف هرمة من مكانها.

في المساء رويتُ لأبي ماحدث فأرتجف جسمه، وادمعت عيناه. مسح بيده الغليظة على شعري وتحدث بأسى عن مهابة جدي ووقاره ومكانته بين الناس. كنت اضحك في قرارة نفسي من فكرة ان يحاول شخص ما زحزحة شجرة صفصاف هرمة من مكانها.

استلقيت على فراشي متأرجحاً بين الصحو والنوم. كان ابي يحدثني عن جدي، او انه قام، كعادته كل ليلة، لاطفاء الانوار في البيت، ورتج الباب باحكام.

شعرتُ بما يشبه دبيب النمل على راحة يدي. فتحتُ عيني. رأيتُ جدي جالساً عند فراشي متسربلا بثوب ابيض، وفي يده سعفة نخل. نهضتُ وحييته، فوضع سبابته على فمي مشيراً بأن اخفض صوتي، وحركَ رأسه حركة سريعة كعادته حين يطلب مني الخروج معه. قمتُ على مهل ومشينا على اطراف اصابعنا بخفة. فتح النافذة ورفعني على كتفه، وطار بي في الهواء.

«ــ هل انتَ سعيد ايها القفنس؟»).

اومأتِ بالايجاب فضحك بأعلى صوته، واستمر ضحكنا ونحن نصطدم بأعمدة النور وجدران البيوت، او ننزل الى مستوى الطريق العام فنرتطم بمقدمة السيارات المسرعة ونعود للارتفاع في الجو من جديد.

وصلنا الى كهف في مكان ناء. دخلنا الكهف. رأيتُ جيشاً عظيماً من الجراد يغطي مدخل الكهف، يشبه خيلاً مهيأة للحرب. على رؤوس الجراد اكاليل شبه الذهب، ووجوه كوجوه البشر، وشعر كشعر النساء، واسنان كأسنان السباع.

رفع جدى سعفته فتباعد الجراد عن طريقنا وهو يحدث بأجنحته ضجّة كضجيج عربات خيل كثيرة تجرى للقتال.

قلت : «ماهذا المكان ياجدى؟».

قال : «هذا هو بيتى و بيتك».

مشيتُ بحذر في ارجاء الكهف. رأيتُ ناراً هادئة تحرك اصابعها كالساحرات، تضيء الصمت العميق. رأيتُ ادوات حجرية ورماً حيوانية وسواطير صخرية وفؤوساً يدوية. رأيتُ على جدران الكهف صوراً فوتوغرافية لاسماك هلامية، ومخلوقات شبيهة بالسراطين، ومجموعة كبيرة من القشريات والبرمائيات والزواحف والثديات.

جلس جدى امام النار وجلستُ وراءه أفل شعر رأسه الابيض بحثاً عن قملة اصطادها واقذفها في النار.

« ــ متى سنبدأ ياجدى؟».

« ــ سأسألك بعض الاسئلة اولا».

وضع اصابع يده في النار طويلا.

« ــ هل انتَ الملك والرعية؟».

« ــ نعم».

« ــ هل انت السيد والعبد؟ القوى والضعيف؟ السيف والرقبة؟».

« ــ نعم».

« ــ هل انت الكل والكل انت؟».

« ــ نعم».

« ــ هل تقتدى بنفسك مثلما اقتدى انا بنفسى؟».

« ــ نعم».

« ــ ألا تتكامل مع احد؟ ألا تسير في موكب واحد؟ ألا تمتثل لفروض احد؟ ألا تخضع لمطالب احد؟ ألا تنقاد لرأى احد؟».

« ــ كلا ياجدى».

قال وهو يرفع اصابعه من النار: «اذن لننتظر حتى يحين الوقت».

+ + +

وقفنا على رمال الشاطىء الصفراء ساعات طويلة لانتحدث، كنتُ اراقبه منتظراً ان ينبس بحرف .. لكنه لم ينطق. ثم بدأ المشى على ماء البحر بهدوء شديد، والتفتَ اليّ يخاطبنى من بطنه داعياً ان اتبعه. خطوتُ فوق الماء فهويتُ الى القاع. في القاع سمعتُ صوتا كصوت عزف على القيثارة مصحوباً بترانيم شجية تنبعث من كهف مظلم.

دخلتُ الكهف فرأيتُ كائناً عجيباً نصفه امرأة ونصفه طائر، له سبعة رؤوس وعشرة قرون.
قالت الرؤوس بصوت واحد : «تعال ايها القفنس، فأنتَ في حضرة سيدة الملوك».
تراجعت سيدة الملوك وجَلستْ على عرش عظيم مكلل بالدر والياقوت الاحمر والزبرجد الاخضر، مكسو بالديباج والحرير، وله قوائم من اللؤلؤ والجوهر.
قالت سيدة الملوك : «هل تقبل ان تعبدنى، وتعيش تحت امرتى الى الابد، فأشدو لكَ بأعذب الالحان؟».
قلتُ : «كلا، اريد ان اعود الى جدى».
غضبت سيدة الملوك وتحولت فجأة الى ثعبان عظيم لايُعرف رأسه من ذنبه، وقبل ان ينقض عليّ سحبني جدى من يدى واخرجنى كالبرق من قاع البحر.

+ + +

قال : «اذا امسكت يدى فلن تسقط».
امسكتُ يده بإحكام ومشيتُ معه على الماء.
قلت : «اين البشارة ياجدى، اين العلامة؟».
لكنه لم يقل شيئاً.
مشينا على الماء مدة طويلة. وصلنا الى مضيق مليء بالصخور والمداخل الملتوية. توقفنا على صخرة سوداء لا ترتفع كثيرا عن سطح البحر. راقبتُ جدى وهو يقف منتصب القامة ينظر الى البعيد كأنما يتوقع قدوم شيء ما. بعد قليل رأينا سفينة شراعية قادمة نحو المضيق.

كانت السفينة مكتظة، على نحو غريب، بالركاب. كانوا يرتدون اكفانا بيضاء، ولهم وجوه واحدة، و يرددون نشيداً واحداً بصوت واحد. جاورت السفينة صخرتنا ولكنهم لم يلتفتوا الينا، بل واصلوا انشادهم بصوت قوى، ودكوا باقدامهم بعنف على سطح السفينة بينما كانوا ينزلون الشراع تاركين السفينة تحت رحمة الريح.
قلت : «ستغرق بهم السفينة ان هم واصلوا الدك عليها».
قال : «لن يتوقفوا حتى تخرق».
على مسافة ليست ببعيدة عن صخرتنا رأينا السفينة تعلن استسلامها وتعجز عن مقاومة الماء، انها الان تتوارى شيئا فشيئا وراء الماء.

+ + +

جلس جدى قبالة النار المقدسة يراقب اصابعها السحرية. جلست في مواجهة النار وجدى.
نظرتُ في عينيه اللامعتين وقلتُ:
«اين البشارة ياجدى؟».
وضع اصابعه في النار كأنه يلاطفها وقال:

«كل المدن جاهلة، فاسقة، كلها مدن الخسة والشقوة والنذالة، كلها سائرة نحو الهلاك. من هذه المدن ستخرج البشارة .. من هذه المدن سنرى العلامة، سيخرج الذى لايرأسه احد، سيخرج العقل الفعال، مصدر الحياة، مبعث التناسق والنظام، مشرع الشرائع والسنن، زارع الزرع، باعث النور، ومذكى النار المقدسة».

ثم صمت جدى مدة طويلة. تركته يحاور صمته وخرجت. على مبعدة من الكهف رأيتُ عرشاً مهيباً قدامه بحر زجاج شبه البلور. اعتليتُ العرش فشعرتُ برجة عنيفة مالبثت ان سكنت.

قلت لنفسي : «لِمَ لا اكون انا البشارة؟».

+ + +

قال جدى : «لندخل قلب الشجرة».

دخلَ في الشجرة فدخلتُ معه.

رأينا مدينة مسورة بالجدران الاسمنتية العالية، تمنع كل من يحاول ان يخترقها.

قال : «سندخل هذه المدينة لأ ريكَ اغرب الدواب وألعنها».

قلت : «وماهي هذه الدابة الغريبة اللعينة؟».

قال : «هي دابة ذات قوائم طولها ستون ذراعاً، هي في السحاب وقوائمها في الارض، رأسها رأس ثور، وعينها عين خنزير، واذنها اذن فيل، وقرنها قرن ايل، وعنقها عنق نعامة، وصدرها صدر اسد، ولونها لون نمر، وخاصرتها خاصرة هر، وذنبها ذنب كبش، وقوائمها قوائم بعير، بين كل مفصل ومفصل اثنا عشر ذراعاً».

قلت : «لكن كيف سندخل هذه المدينة التي لامنفذ لها».

مشينا داخل المدينة حتى وصلنا الى اسواقها المكتظة بالناس، كانوا مجتمعين يتبادلون الكلام فيما بينهم، وترتفع اعناقهم بين الفينة والاخرى الى السماء، كأنما يتوقعون خبراً او ينتظرون امرا».

صاح صائحٌ من بينهم : «هاهي ظهرت».

كسيلٍ جارف اندفعوا وتصايحوا وداسوا في بطون بعضهم.

قلت لجدى : «الى اين هم ذاهبون؟».

قبل ان يجيب رأيتُ دابة ترغو وتنفض عن رأسها التراب، وتدور حول نفسها بينما الناس يتسابقون للوصول اليها، رافعين ايديهم اليها، يطرحون انفسهم ساجدين على تراب قوائمها. تبدأ الدابة في قذف الذهب والفضة والجواهر مع روثها فيتدافع الناس لجمعها، يكادون من فرط تدافعهم ان يقتل بعضهم بعضاً. وتظل الدابة على هذه الحال حتى تتعب من دورانها وتبتعد تاركة الجموع تنتظر خروجها من جديد.

+ + +

عبر صحراء شاسعة الابعاد، حلقنا على مستوى منخفض من الارض، كانت الصحراء جرداء تماما لا اثر فيها لأي نوع من انواع الحياة.
«ــ الى اين وجهتنا ياجدى؟».
«ــ سنزور قصراً عجيباً».
قلتُ مندهشاً: «في هذه الصحراء؟».
على مبعدة رأيتُ قصراً كبيراً تحوطه بساتين مبهجة مليئة بالخضرة والثمار، ونافورات يصلها الماء القراح الصافي من ينابيع تتفجر من الارض.
قال: «لندخل القصر».

في داخل القصر رأينا جثثاً متكدسة على مائدة كبيرة عامرة بصنوف الطعام.
قلت: «ماذا حلّ بهؤلاء الرجال؟».
قال: «لنسأل سيد القصر».

كان سيد القصر في غرفة اخرى يستحم في حوض ملىء بزيوت عطرة ساخنة، وعلى طرف الحوض وضعت اطباق عديدة من مخ الطواويس وألسنة العصافير واكباد الاسماك وعيون الديوك البرية.
لما رآنا ابتهج وقال:
« هل رأيتَ ايها القفنس كيف تخلصتُ من اعدائى، جاؤا ليعلنوا الولاء، وليقدموا فروض الطاعة فسممتهم جميعاً على مائدة واحدة».
كانت ضحكاته تحدث صوتاً غريباً فتهتز القاعة هزاً عنيفاً، ثم سكتَ عن ضحكه وقال وهو يغطسُ في الحوض:
«لا تثق بمن ينحنى لك».

\+ + +

امتطينا صهوة سحابة ناصعة البياض طافت بنا في الفضاء السحيق. عبرنا مجرات كثيرة حتى وصلنا الى كوكب يشبه قرصاً من الذهب، تدور حوله مجموعة من اثنى عشر قمراً، تحيط به احزمة مظلمة، وتتوسطه خطوط مضيئة يتدرج لونها من الاصفر الباهت الى الاحمر القانى.
شقت الغيمة طريقها ببطء وهي تدخل جو الكوكب، فقد صادفتنا متاهات من الجزئيات الغازية وكرات الهيدورجين المتجمد.
مشينا على ارض الكوكب. كان البرد قارساً جداً، والشمس باهتة كأن قد حدث لها خسوف. الاشجار تجردت من اوراقها والارض كما لو انها احترقت وانتثر عليها الرماد.
الخراب في كل مكان كأن زلزلاً دك الجبال والتلال والابنية والحصون والحوانيت.
قال: «انظر الى هذا الجسر».

رأيتُ جسراً معلقاً لا هو في الارض ولا هو في السماء، ولا تسنده اعمدة. لا يبدأ بمكان ولاينتهى بمكان. الجسر مكتظ بجثث الرجال والنساء والشيوخ والاطفال والخيول والحمير والبغال والايل. الرايات البيضاء مخضبة بالدماء. في حين كانت وحوش البحر مجتمعة تحت الجسر تلغ الدم المتكوم في برك كبيرة، و بعضها يحاول الوصول الى الجسر ليمزق اللحم المتعفن.
قلت : «هل هذه هي النهاية؟».
قال : «كلما انتهى شيء بدأ شيء آخر».

+ + +

جلس جدى امام النار المقدسة التي كانت تحتضر. أحنى رأسه الى صدره. وصمتَ طويلا حتى خلتُ انه لن يتكلم. و بعد ان انطفأت النار المقدسة قال باكياً:
«اين البشارة، واين العلامة؟».

تركتهُ يبكى وخرجتُ من الكهف متجهاً الى العرش. اعتليتُ العرش فلم يرتج.
قلتُ : «انا البشارة، وانا العلامة».

+ + +

في طريق عودتى من المدرسة رأيتُ منظراً اضحكنى كثيراً .. رأيتُ شخصاً يشبهنى يحاول ان يزحزح بيديه العاريتين شجرة صفصاف هرمة من مكانها.

يونيو ٨٥

العلاقات الخطرة

إدريس الخوري

كيـف أنـاديـك ؟ (وأنا أيضا) قد تجر عليك تسميتي شغبا ما أو ألَماً ما ، لكني أر يد حقا حمايتك من الالم (بالعكس، فالاسم ليس جرحاً لانه بداية الارتباط، كلانا يسمي الآخر في سره، غير ان الألم شيء عميق في تاريخي)لقد مر على ذهابك مايز يد على ست ساعات منذ ليلة بيضاء مثل النـهـار وماحملـت الـقـلـم لاكتب اليك، لكن بعد لأيٍ أخذت القلم و بدأت في تخطيط العواطف الـسر ية.(ست ساعات زمن آخر ينضاف الى عمرنا القصير، لقد تحدثنا طو يلا وما شبعت من النظر الى وجـهـك الـنـحيل الاسمر ، كانت عيناك تلتهبان شوقا الى افتراسي، وكنت تقومين من مقعدك، مـن حين لآخـر، وتتظاهر ين مداعبة قطتك الرمادية وتختلسين النظر الي، غير أني كنت أتظاهر برؤية المكان والملصقات الحائطية)، طبعاًذلك يرجع لسببين: هو أن رغبتي في وجودك الفعلي بجواري أكبر مـن رغبتي في الكتابة اليك (ألم تقولي إنك تجدين في الكتابة خلاصك ؟ معك أنت، أيها الشخص الـطـارىء في حـياتي وفي زمني ليس الامر كذلك فلايكفي أن أكتب لك كي أتخلص من سهادي (غير أن الكتابة فعل آخر ذلك أننا إنما نستدعي ذواتنا بواسطتها لنتخيل حيوات أخرى)، وعلى الرغم ممـا يـبـدو على ارتـبـاطـنـا من بساطة، فإن هذه العلاقة تبدو جد شائكة(ذلك لانك تعقلنين العواطف وتمـنطقينها، دعي العواطف تأتي وحدها مثل المطر، بل دعي جسدك يتفتح مثل الورد). إنك لست، في نـظـري، هـذا الـشخص العادى الذي يسهل علي أن أتخذ منه موقفا صارما، ذلك أن بساطتك هي قـوة في حـد ذاتـهـا (هـكذا خلقت، فالبساطة استثناء جمالي). إنك حقا بسيط وهذا استثناء فيك ولـيس في غيرك. معك، أكره الرجال الحر يصين على أناقة رديئة والذين لايحلمون الا بامتلاك امرأة يـومـيـا، انك شيء نادر في زمنى الخاص (لقد كان هذا اختياري)، ولذلك فمثلك لايمكن أن أغادره بـكـل سـهـولـة وفي نفس الوقت لايمكن أن أتهافت عليه (أنت تعرفين أنني لست نجما) وإن كانت رغبـتي فيه جد ملحة، لذا فأنا الآن حائرة في أمرك. من تكون؟ لماذا أتيتُ اليك؟ لماذا أنت الآن في بـيـتـي؟ (لـقد لبيت دعوتك لتشرب فنجان قهوة وللحديث الباطني وهاأنت الآن تشعر ين بما يشبه الـنـدم، هـل أغـر يـتـك ؟) لا .. لـم يكن ذلك اليوم عاديا، كان يوما استثنائيا في حياتي الكئيبة.

عندما دخلنا الى المقهى أحسست أن الآخرين يغتالونك بحبهم، يبدو أنك لست ملك نفسك بل ملك الآخرين، ولذا خشيت عليك أن تغادر حياتي بسهولة. وعندما ذهبت الى شاطىء البحر، نزلتَ من سيارتي بسرعة وجريْتَ الى الرمل الساخن واستلقيتَ عليه. كنت رائعا في استلقائك وكان وجهك الكثيف يونانياً. كنت مثل زوربا الاغريقي (لم يكن ينقصنا، وأنا في بيتك، الا الموسيقى وتكسير الصحون على الطريقة اليونانية).

قلت لي: هل أصلح لك؟ وأجبتك: لقد هبطتَ علي من السماء، أشكر الاقدار اذ رمتك الي هذا اليوم.

ــ ولكنني أرى أنني لاأصلح لك.

ــ من قال ذلك؟ دع نفسك تأتي الي فأنا بحاجة الى رائحتك.

مازلت أتذكر ذلك اليوم. خرجنا من المقهى وسرنا راجلين نجوب الشوارع والازقة المتشابكة، قلت لي مرة أخرى: ربما لاأصلح لك، أنا طِينةٌ أخرى.

ــ ليس المهم أن تكون ماأنت عليه، المهم أن تكون أنت، جرب أن تمد الي يدك، أحب أصابعك الرقيقة الطويلة وأتمنى أن أقبلها ذات يوم (ولم لا الآن؟) هات يدك، حسنا، لقد التقت يدانا، فمن يستطيع أن يفك هذا الارتباط؟

ــ دعيني أنفرد بك.

ــ لامكان لنا في المدينة، إننا محاصران.

ــ والبحر؟

ــ ملىء بالشرطة.

ــ سأكتب لكِ.

ــ سأكتب لكَ.

لقد حاولت مرارا أن أعطي لهذه العلاقة بعدا آخر اكثر فضاء، لكنني فشلت.لاأعرف كيف أدخل اليك مع أنك قريب مني.هل أنت لغز؟ (لا، أنا قريب منك وبعيد أيضا، حاولي أن تفهمي خطابي الخاص). وفي لقاءاتنا السابقة، حرصت أن يكون الزمن لنا، غير أنك كنت تهرب كثيرا الى نفسك، كيف السبيل للوصول اليك أيها الرجل الطارىء في حياتي؟ كان لذلك تأثير كبير في نفسيء حتى عائلتي لم تنج من ردود فعلي النفسية السريعة، ورويدا رويدا بدأت الأشياء تنحو منحىً آخر، هذا ماكنت أتمناه (شيء مؤسف أن أكون السبب في تأجج عواطفك) ... غريب، لاتقل مثل هذا الكلام، إني بحاجة الى تأجج العواطف الدفينة، فقد كان شيئا طبيعيا أن وجدت فيك أشياء خاصة طالما بحثت عنها، عبثا، عند الآخرين: بساطتك، جمالك الخاص ــ وضوح رؤيتك للعالم ــ اصرارك على أن تكون استثناء ــ عصاميتك ــ حزنك العميق، غير أن أسو الامور، كما يقول ألدوس هكسلي، هي «أن يجد المرء حاجزا بين مايود فعله» .. وهكذا، فليس هناك أدق وأخطر من الحاجز الذي حدثتك عنه (كنت أعرف ذلك وكنت أتغاضى عن أن أعرفه):

فإن ذلك الكائن الذي يحول دون أن أبدي جزءا من الصراحة، بحضورك الرهيب الممتلىء غِنًى ونشوة نفسية، هو جزء مني ومن كياني هل نضحي به أمْ نعصف بعواطفه الصامتة تجاهنا نحن الاثنين؟ (لا ... إنه عنصر جد مهم لانه يغذى فينا تلك المكابرة النادرة. دعيه يأتِ الينا وقت مايشاء ولا تشركيه في عواطفنا، نحن بحاجة الى حضوره والى غيابه. أليس كذلك؟) بالفعل، هذا ماكنت أخمنه ومازلت: فباعتباره جزءا من دمي وذاتي، أخشى أن يكتشف عواطفي ذات يوم و يطوح بي الى السأم، ومادامت هناك بعض الحلول الجزئية، إزاء هذه العلاقة، كالانجاب مثلا، فانني أضحي بها حاليا من أجل استمرارية علاقتنا (بل صداقتنا) بالرغم من أن الثمن قد يبدو باهضا (ولكنني لاأفكر في الانجاب، لقد أنجبت وماتت التر يكة!)

ــ ومع ذلك، يجب أن نترك وراءنا أصواتنا الجميلة.
ــ إنك تتحدثين عن السلالة، وماذا بعد؟

الآن، ليس هناك شيء أكثر من السهاد، في البيت أحس بالوحدة و بالرغبة في امتلاك جسد آخر، أشغل التلفز يون وأطفئه ولاأجيب عن أسئلة أمي المبهمة. أقوم الى المطبخ وألتقط برتقالة وأعود الى فراشي البارد، هو ذا شهر ديسمبر والمطر ينقر نافذتي. أخاف، و بحرارة أردد دائما، حتى على مسمع منك وأنت ترشف القهوة وتدخن سيجارتك الرخيصة (في الثمن فقط وليس في الجودة)، حديثي الدائم عن «فارس الاحلام»، لكن قناعتي بمجيئه منعدمة تماما (حسنا فعلتِ) وكما قلت لك، أيها الرجل الغامض أحيانا، فأنا لاأفرق بين ماهو عادي وماهو داخل في نطاق الممارسات الاخرى (ماهي؟)، إنني لاأر يد أن أفسر أكثر، لكن تحقيق الرغبة الدفينة في جسدي، مع من التقيته صدفة، ولتكن أنت بالذات وليس شخصا آخر، رهين بظروف أخرى وأمكنة أخرى. لقد تعرضت لصدمات كثيرة مؤلمة لاأر يد أن تتكرر معك الآن (ألم أقل لك انني ربما لاأصلح لكِ؟)، أسكت اذن، لاأر يد أن تفتح في جسدي جرحا جديدا. وعلى كل حال، فانني في متناول يدك، روحا وجسدا وسلالة.

ــ لكني لاأر يد الانجاب.
ــ جرب أن تكون أبا، أنت بحاجة الى صورتك البديلة.
ــ وما أدراك، قد تختلف الصورة عني.
ــ غير أنها ستحمل بعض ملامحك.
ــ لنقم الآن.

أيها الشخص الطارىء في حياتي الكئيبة، مايثيرني فيك هو صمتك وتجاوزك للمواصفات السائدة، هل أنت حقاً كائن دائم لي؟ دعنى اقترب منك أكثر لانى بحاجة الى يدك اليمنى النحيلة، سأقبلها وربما ستصفعنى هذه اليد ذات يوم ومهما يكن من أمر، فأنا الآن قر يبة منك، بل أحسك قر يباً جداً منى، لذلك اسمح لنفسى بمكاشفتك (هاأنا الآن قر يب منك، فاقرأى صورتى). فأية غضاضة اذا أنا لمست يدك النحيلة التي تكتب بها؟ (لاغضاضة).

لاأريد أية خاتمة مفجعة معك مهما كان نوعها (ومأدرانا؟ نحن ضحية الوقت)، وإني أوكل للظروف، مرغمة، أمر توضيح بعض التساؤلات التي لاأريد أن أطرحها عليك. إن كل فرصة متاحة لنا. وللقاءاتنا العابرة هنا أو هناك، ستجدنى فيها «جاهزة» سواء أردت أو لم ترد، تحياتي اليك أيها الصديق الجميل.

ـ سأكتب لك.
ـ وسأقرأ لك بلهفة
ـ اكتبي لي
ـ سأكتب لك.

الرباط

التفاصيل المدهشة

حوار مع ادريس الخوري

القاص المغربي «ادريس الخوري» كتب ذات يوم مايبرر الآن نزيفه الحاد، ومايجعله يقبض صدره المفعم بالتعب ويمضي لقرع الصمت بعنف في جذوة صراخه، كتب حول واقعه المتشابك، الكتابة النميمة، قال .. إنها مشروعة لأنها تخبرنا بحدوث أشياء لم نكن نتوقعها قط، وهكذا تصبح الكتابة ـ النميمة وسيطا بيننا وبين واقع كان وسيكون، هذا هو الاحتمال الممكن لعملية الكتابة التي تتأرجح بين الصدق والاحتمال وهكذا، فالكتابة تتجاوز ذاتها حين تعلن عن شهادتها، إنها تصبح ممكنا لما ينبغي أن يكون. وفي هذا اللقاء تسعى كلمات لأن تبتعد عن القشور الجافة التي تظهر بمثابة إطار لرصد الواقع الفني والأدبي وتجارب الكُتاب الذاتية وتتجه إلى ماهو أعمق من ذلك، إلى استطلاع العملية الابداعية من الداخل ومعوقاتها أمام المبدع الحقيقي.

■ **خارج الأطر والقوانين الجاهزة؛ كيف يمكن أن يؤسس الابداع نفسه بشروطه هو لابشروط الناقد إذا كان النص الابداعي يجب أن يكون متجاوزا للقوالب النقدية السابقة له فعلا؟!**

ـ الأبداع هو الحد الفاصل بين الواقع والمتخيل، إنجاز ذاتي يبتعد عن اللغة السائدة ليعانق الكتابة / المشروع. لايكون الابداع ابداعا إذا لم يكن صداميا، ليس بالمفهوم التحريضي الشائع الذي يركبه البعض كموجه، ولكن بمفهوم المغايرة لواقع كان وما يزال راكدا مثل مستنقع. هكذا يؤسس الابداع الحقيقي لنفسه مشروع التجاوز والاضافات: تجاوز ماهو مسطح في الحياة والمجتمع وإضافة نَفَس جديد إلى الكتابة حتى تخرج من شرنقتها التاريخية.

كل كاتب يحمل في ذاته هم ابداعه، غير أن هذا الهم يختلف من كاتب إلى آخر، هناك من يستسهل الكتابة و يعتبرها انجازا فوقياً يحقق بواسطتها نرجسيته، وهناك من يقف ضد هذا الاستسهال و يعذب نفسه كثيرا من أجل أن يكتب شيئاً مختلفاً. والاختلاف هنا، أرجعه إلى الوعي بخصوصية الابداع وقدرته على التمييز بين ماهو عادي وما هو غير عادي، لذلك يتأسس الابداع على الوعي بهذه الاشكالية و يرمي من ورائها إلى التفرد في الأسلوب، والرؤية واللغة، وعلينا أن لانذهب بعيدا في التفاؤل فنقول بأن الأدب هو دائما «مرآة» صادقة للمجتمع. إن هذا التطابق هو الذي أدى إلى تراكم كبير في الأدب دون أن يتفرد وأن يكون فعلا مضادا للواقع بدل تصو يره تصو يرا «صادقاً»!

[تفاصيل مدهشة]

الابداع لايُصّور ولا يحكي ، بل لايقول كلاما مباشرا، بل إنه صوره معكوسة لما ينبغي أن يكون. كذلك فهو ليس شيئا جاهزا مثل بضاعة معروضة في السوق، بل إنه وعي متخيل في الواقع وفي الذاكرة وفي الحلم المستقبلي. لاأحد ينتبه إلى التفاصيل المحيطة بنا، في البيت، في الشارع، في العلاقات الاجتماعية، الابداع هو التفاصيل المدهشة، البعيدة والقريبة منا. عندما نقرأ الآن شيئا من الأدب العربي في الرواية والقصة نقرأ كلاما محكيا، ولا نقرأ ابداعا، هذا هو التراكم الكمي السائد والذي مازلت اعتبره استسهالا، فليس المهم أن نحمل القلم والورقه ونشرع في الكتابة، بل لابد من توفر وعي مسبق بالحالة الفردية والجماعية التي سنتحدث عنها والواقع أن هذا التطابق بين الكتابة والواقع هو مايؤدي إلى بعد واحد في التفكير، وأيضا إلى نمطية جاهزة في الكتابة. إنني هنا أستثني دون أن أسمي. ذلك لأن الساحة الأدبية العربية طاغية بتراكمها الروائي والقصصي وليس بتفردها.

ماهو الابداع ؟! هذا السؤال كبير جدا وقد يخيل إلى البعض أن إنجازه سهل خصوصاً وأنه يمتلك لغةً معينة، والواقع أن الابداع هو هم ذاتي قبل كل شيء.. صحيح أن الكاتب ليس بمعزل عن محيطه الأجتماعي وعن مؤثراته، غير أن التعبير عن هذا المحيط، بشكل مغاير في الرؤية والحدس مما يشكل خصوصية مزدوجة تنطلق من الذاتي إلى الموضوعي لتلتقي وتتقاطع معه.. هكذا يحقق الابداع المهووس بالبحث عن التفرد والمستحيل انجازه. لاحاجة بنا إلى ذكر الأسماء المتألقة حقا في عالم الابداع كهم رئيسي من مشروع المغامرة، فهي كثيرة، ولكننا يجب أن نتجاوزها وننظر لنطل بالمقابل على ابداع حقيقي متدفق و يتسرب إلى مسامنا ويخلخل كياننا الراكد. و يبدو أننا الآن متكئون على وهم ابداع منجز ، والواقع أن بعضه كذلك غير أننا لانركب رياح المغامرة ولانرنو إلى الأفق الآخر: أفق الأ بداع والتغير والتجاوز والتفرد ضمن الخصوصية الاجتماعية.

[إنهم نساخون رديئون لذواتهم]

إذا لم يغير الكاتب جلده الأدبي فسيظل ناسخا ليس إلا. وأغلبية الكتاب العرب نساخون رديئون لذواتهم وللواقع أيضا .. ذلك لأنهم محكومون بشروط سياسية واجتماعية موروثة ومتجذرة في وعيهم ولا وعيهم لذلك يكتبون انطلاقا من المهادنة والخوف حتى لا تطالهم يد المؤسسة. وكما في السياسة كذلك في الأدب: يجب البحث عن لغة جديدة لعصر جديد وإلا لماذا ننسخ الآن؟!

■ هل تعني بالشرنقة التاريخية هنا، الارتباط بالموروث بشكل أساسي، أو ذلك الحصار الذي لما يخرج منه الابداع العربي منذ تشكله؟

ـــ هذا يؤدي بنا إلى ماأسميه بالوعي السلفي، أي الموروث الثقافي المطل علينا من الماضي. الواقع أن هذا الموروث له خصائصه الفنية والحضارية بحكم الحقب التاريخية التى مر منها. وإذا نظرنا إلى عصر النهضة العربي فسنجد أنه يشكل قطيعةً مع الماضي، غير أنه بالمقابل بقيت أصوات ترنو إلى ذلك الماضي نفسه كامتداد في التاريخ وفي الجسد، وعلى صعيد الابداع في الشعر والقصة والرواية ، ماتزال الرؤية السلفية (واسميها الوعي الاخلاقي للمجتمع) طاغية على نماذج كثيرة منه. لقد جاء أدونيس، بروئيته التجديدية، المغايرة، الجريئة، ليخلخل الوعي المتجذر في هذه السلفية الثقافية «في الابداع خصوصاً» المرتبطة بالماضي.

قرأ ، وكتب ، وأعاد النظر جذريا في الموروث العربي وأعاده إلى إطاره الصحيح، وكان طبيعيا أن يقابل هذا الانجاز برد فعل الأكاديميين السلفيين الذين يعتقدون وكأنهم «الورثة الشرعيون» لماضينا الثقافي المشترك. هذا ماأسميه بالابداع في النقد .. أى الخروج برؤية جديدة مضادة لكل المفاهيم السابقة واللاحقة.. لذلك أخرج أدونيس الابداع العربي القديم من حصاره التاريخي ووضعه محل مساءلة وتشكيك.

[«السلفيون» يَسْتَعدون المؤسسة]

إن هذا الاطار التاريخي مازال يتحكم في جسدنا وفي وعينا المستلب للموروث دون أن نجرؤ على مسائلته وتمحيصه لنخرج في النهاية برؤية أكثر شموليةً من الرؤى المدرسية الجاهزة. نعم نحن امتداد للماضي ولكن هذا الامتداد يجب ألا يكون سيفا مسلطا على رقابنا، بل دافعا للشك وقراءة هذا الأدب من الداخل قراءةً تشكيكيةً حتى يعيننا على فهم الماضي فهما واضحا. مامن شك في أن الموروث الثقافي العربي يتوفر على انجاز ابداعي جيد لكنه أعطي إلينا وكأنه شيء مقدس لايطاله الشك. وعندما يقوم شاعر كبير مثل أدونيس أو كمال أبوديب وغيره بغربلة هذا الموروث ـــ يقوم السلفيون ذَووالبعد الواحد في الرؤية باستعداء المؤسسة الرسمية عليهم. ذلك لأنهم «السلفيون» يخافون رياح التغيير ولايتوفرون بالمقابل، على وعي نقدي بديل، الشيء الذي يجعل طروحاتهم «النظرية» ضعيفة.

في القصة والروايه الأمر مختلف : لاموروث إلا الجاحظ والمقامات والأغاني كبنيات حكائية لغوية ذات قوالب ، فهل نعتبر المنفلوطي ومحمود تيمور وغيرهما مؤسسين للقصة العربية الحديثة؟ يصعب إنكار الرواد والمؤسسين، غير أن هذا العصر ليس عصر الماضي ، فله سماته وخصائصه ومميزاته، و بدون أن نضع الجميع في سلة واحدة، علينا أن نقر بأهمية الروايات والقصص التى أنجزها رواد مثل نجيب محفوظ و يوسف ادريس والجيل الجديد في مصر و بقية الوطن العربي.

ماأسميه بـ «الشرنقة التاريخية» هو الوعي الأخلاقي الموروث عن بنية الذهنية العربية وضرورة تجاوزها نحو كتابة جديدة. وحاليا هناك إنجازات مهمة في القصة والرواية على يد ــ صنع الله إبراهيم ــ سعد الله ونوس (في المسرح) ــ جمال الغيطاني ــ إلياس خوري ــ عبده جبير ــ يوسف القعيد إلخ.

[لا توجد لغة متميزة]

■ **أثرت موضوع اللغة وأشرت إلى إنها محور من محاور التفرد في الاسلوب .. ترى إلى أى مدى استطاع الكاتب العربي توظيف لغته بشكل يخدم ابداعه؟**

ــ إن اللغة شيء أساسي، بدون لغة لايوجد ابداع، بدون لغة متميزة لا توجد كتابة ــ اللغة هي وعاء الكاتب الذي تصب فيه كل الرؤى والاحتمالات إذ أنها واسطة سحرية، بين الكاتب وعالمه .. إنني أعتبر أن اللغة كائن حي مستقل عن الكاتب نفسه، قد تسعفه، وقد تخونه، تقترب منه، وتبتعد عنه، فاللغة هنا سراب يُنظر إليه من بعيد حيث يركض الكاتب وراءه وهويلهث ــ هذا على صعيد التخيل الممكن، أما على صعيد الانجاز فاللغة هي صورة الكاتب إن لم أقل مرآته ــ وهناك مثلٌ يقول «الأسلوب هو الكاتب» هنا تدخل اللغة في علاقة جدلية بينها و بين مالكها. فالى أي حد يمكن للغة أن تستقل بنفسها لتشكل ابداعا متميزا؟! هذا يتوقف على الكاتب نفسه، على رؤاه، على ذاكرته اللغوية ــ وعلى ثقافته أيضاً ــ و بالنسبة للابداع أرى أن ثمة لغة تبدو وكأنها موحده .. فالسرد هو نفسه، والحوار هونفسه والفضاء الروائي، والقصصي كذلك هذه اللغة «المشتركة» تؤدي بنا مباشرة إلى أن نضع أيدينا على ابداع جاهز،وقليلة هي اللغة المتميزة في الابداع العربي الحديث ــ فاذا استثنينا أسماء مثل أدونيس ــ درو يش ــ سعدي يوسف ــ سليم بركات وغيرهم، نجد أن اللغة تحاكي بعضها ولاتخرج عن النمطية السائدةأو الموروثه.نفس الأمر بالنسبة للقصة والرواية: هناك حكي ينسج بعضه ولا يتجاوز نفسه فهل هي أزمة الكاتب أم أزمة اللغة؟ يبدو لي أن المسألة متعلقة بالكاتب وليس باللغة ــ ذلك لأن الكاتب العربي لايتعب نفسه كثيراً في سبيل لغته.

■ هل يعني ذلك أن تفجير اللغة توقف عند الأسماء التي ذكرتها؟ ثم هل استطاعت هذه الأسماء حقيقةً أن تشكل لنفسها لغة متفردة؟

ــ ليس بشكل مطلق فقد ذكرت أسماء مستهلكة عند القارىء العربي لما لها من انتشار واسع، ولكن ثمة أسماء عربية أخرى تضيف إلى اللغة نفسها جديداً ــ يحضرني هنا الشاعر الكردي سليم بركات الذي يمتلك فيضا لغو يا غزيرا إلى درجة الفيضان ولكن هذا الانفجار اللغوي يؤدي إلى اشكال آخر ــ هل نكتب نصا لغو يا أم نصا شعريا؟ ــ عند سليم بركات تسيطر اللغة ويختفي الشعر بحيث أنه يذيب نفسه في اللغة، ثمة مستو يان من اللغة عند سليم بركات، مستوى حكائي و يتمثل في سيرة الطفولة «الجندب الحديدي» وسيرة الصبا «هاته عاليا ــ هات النفير حتى آخره» وهو مستوى روائي مبني على الوعي الشعري لرؤية الذاكرة الطفولية ــ أما المستوى الثاني فهو المستوى الشعري المرتكز أساسا على اللغة وعلى تفجيرها تفجيرا استثنائيا يعطيها بعداً نفسيا مغايرا.

هذان مستو يان حققهما في تجر بته الروائية الشعرية من خلال نصه المنشور في أحد الأعداد الأولى من الكرمل عن الحصار الاسرائيلي لبيروت بحيث يزاوج بين الروائي والشعري، وإن كنت شخصياً أكثر انجذاباً إلى المستوى الروائي ــ في النص.. إني أرى أن نص سليم بركات، كشهادة، أفضل ماكتب عن بيروت.

[كل محبط يتكىء على الايديولوجيا]

هنالك خلط غير واع بين الابداع والايديولوجيا، وهناك من يرى أن الايديولوجيا سابقة للابداع وليس العكس ــ ماذا تقول حول ذلك؟!

ــ بالعكس، فليست هناك ايديولوجية سابقة للابداع، إذا نظرنا للمسألة من جانبها السياسي، ذلك لأن الا بداع عبر التاريخ سابق للأ يديولوجيا وهي هنا تفسّر على أساس كونها إطاراً سياسياً ينظم الناس والقوانين والرؤى والمستقبل. وإذا وضعنا في الاعتبار أن الأ يديولوجيتين المتصارعتين على كسب العالم إليهما نجد أن الكاتب ضمنهما إنما ينطلق من هذا الصراع ــ ففي الاتحاد السوفيتي هناك ايديولوجية الدولة وفي الولايات المتحدة الأميركية هناك آيديولوجية الفرد. غير أن الكاتب في هذين المعسكرين مهما كان خاضعالايديولوجيتهمايبقى صوتا خاصا.. سابقا كانت الثورة الروسية قد أفرخت كتابا عقائديين ودوغمائيين، وعندما حاول الشاعر مايكوفسكي أن يقترب من الثورة ليعبر عنها بشكل مستقبلي اتُّهم بالذاتية و بالبورجوازية فكان انتحاره قطيعةً مع عقائديّ الثورة نفسها الذين لايرون في الكاتب إلا تابعا ــ أما في امريكا فالوضع يختلف. ثمة مؤسسات وشركات ورأس مال ضخم يقوم مقام الدولة، في هذه الحالة يغترب الفرد، و يصبح مستلبا إزاء النظام الذي يضلله بعقيدته.

المسألة، مسألة تعبير أكثر مما هي عقيدة محنطة. لقد شطب إبّان الثورة الروسية على دوستوفسكي ثم أعيد إليه اعتباره فيما بعد باعتباره مبدعا خارجا عن الايديولوجية.

والذين ينظرون إلى الأدب كما لو أنه يجب أن يكون تابعا للمؤسسة مخطئون، فمهما سار الكاتب في خط ايديولوجي معين، لابد له أن يحلق في فضائه الخاص.

ولذا فاننا نجد أن كل محبط يحاول الا تكاء على آيديولوجيا معينة لتبرير ضعفه الا بداعي والثقافي.

■ دعوت في بداية حديثك إلى تجاوز الأسماء المستهلكة عربيا ــ هل تعنى بذلك الاعتماد على الطاقات الذاتية ــ وهل يمكن اعتبار مايكتب الآن على مستوى الساحة الثقافية العربية جادا في الوصول إلى رؤى حديثة عبر الأ بداع؟.

ــ استعمالي كلمة «الأسماء المستهلكة» لايعنى بالضرورة الجانب القدحي في التعبير ولكنه يعني انتشارها وسط الساحة العربية من المشرق إلى المغرب، ثم إنها ليست وحدها من يعبر بلغة جديدة، فهناك شعراء وقصاصون عرب يضيفون إلى الا بداع العربي. لاأستطيع أن أحصر كل الأسماء، ولكن من خلال منابر متميزة مثل مجلة مواقف والكرمل نستطيع أن نلمس هذه الاضافات سواء في الشعر أو في القصة.

حوار: نجوم الغانم
الامارات العربية المتحدة

في مقدمة مجموعته القصصية «ظلال» كتب ادريس الخوري عن ماهية القصة متوغلا قليلا في أغوار القصة المغربية «متجها إلى سقفه، عالمه القصصي الذي يحاول الاجابة على الأسئلة الثقافية والسياسة من خلال مجموعاته وأن يرصد من زاوية نقدية اشكالية الحياة اليومية كانعكاس كلي لواقع سياسي واجتماعي خاضع لضغوطات فوقية وشروط قمعية قاهرة كما يقول.

[أنا ضد الانسانية المجانية]

إن القصة القصيرة ، في حد ذاتها، عالم معقد وصعب، فهي عكس الرواية ، اختصار لعالم كبير وواسع، لكن كيف الوصول إلى كتابة قصة «ناجحة»،؟ ماهي القصة «الناجحة» بالضبط؟ ثم، كيف الوصول إلى معرفة جزيئات الحياة الاجتماعية وتوظيفها توظيفا فنيا جيدا؟ يخطىء من يعتقد أن القصة القصيرة، ستجيب على مجموع الأسئلة المطروحة اليوم، ذلك أن القصة، في حد ذاتها، لا تعدو أن تكون طفرة لواقع معين، رؤية، منفذا صغيرا للدخول إلى العالم، وكل اسهاماتها (عدا الجانب الأدبي) أنها تطرح بعض الأسئلة، أحياناً بتحد وأحيانا بعنف، انها تدق الباب حتى ينفتح من كثرة الضرب.

كل الكتابات النقدية التي كتبت عني، في المجموعة الأولى، لم تتعامل معي إلا من جانب واحد: الذاتية، والدليل أن الذين لم يعرفونني معرفة شخصية، لازالوا إلى الآن يربطون بيني وبين قصصي ربطا مباشرا لكن القضية أكبر من هذا التبسيط المتخلف في الوعي هل بامكاني أن أدعي أن ماأكتبه كذب؟ شيء متخيل منزوع من الماضي والحاضر ومتخيل أيضا للمستقبل؟ ماهو الواقع الذي يتحدث عنه اليوم الكثيرون؟ هل هو واقع قائم أم واقع متخيل؟ هناك واقع واحد لكنه كثير الوجوه والدلالات الاجتماعية والنفسية، وبالنسبة للكاتب يظل التعامل مع هذا الواقع مرهونا بمدى قدرته على سبر أغواره أو تركه على ماهو عليه. ثمة شعور ذاتي بأشياء العالم، وهذا الشعور يختلف من كاتب لآخر، وعندما أستعمل لغتي وعيني فانني، أساسا، أنطلق من موقع طبقتي، فنيا واجتماعيا كل كاتب ينطلق من طبقته، حتى الكاتب البورجوازي. ولقد حاولت، سواء في المجموعة الأولى أو الثانية، أن أكون قريبا من الهموم الاجتماعية وأن اعبر عنها مايمكن من الصدق

دون أن أتخلى طبعا عن الجانب التقني والجمالي التشكيلي، مستفيدا في ذلك من تجربتي الشخصية ومن السينما، ومن الصورة الفوتوغرافية التي تطغى في قصصي.

انني اعتمد أساسا على الرؤية البصرية لعلمي أنها تعكس موقفا لواقع معين، ذلك أن العين هي التي تكتب، هي التي تتخيل، هي التي تتنبأ بظهور أشياء وحوادث ستكون لها دلالات ورموز. إن القصة المغربية، رغم خصوصيتها وتميزها، انطلاقا من الواقع السياسي الذي نوجد فيه، وكفرع اساسي في القصة العربية الحديثة، لا تزال ساذجة، انها تتعامل مع الواقع تعاملا مباشرا، تعاملا «صادقا» و«انسانيا»، حيث تطغي الرؤية «الانسانية» على الرؤية النقدية، ومن ثمة تساهم لافي اكتشاف الواقع، بل في تجميده وتحييده ومن ثمة تهميشه.

و باستثناء بعض الكتابات الاخرى التي تريد أن تتجاوز الواقع لاعادة تشكيله ضمن رؤية نقدية حادة، تظل المحاولات الآخرى ذات علاقة حيادية بالواقع، سواء على مستوى اللغة، أو مستوى الرؤيا، أو مستوى الوعي.

إن القصة المغربية الحديثة، باستثناء حالات خاصة، لا تزال مندهشة، خجولة، بينما الواقع أكثر عنفا وخصوبة لأنه يموج بمحاولات التغيير.

والذين يريدون أن تلعب القصة أكبر من دورها، يفرغون المسألة من حجمها الحقيقي بأن تلبس القصة ثيابا عسكرية لتقوم بالتغيير، لكن القصة أكبر من هذا التحجيم الذي يعطى لها اليوم، فهي إذ تنظر بعين نقدية انما تدين واقعا معينا، وهي اذ تدين هذا الواقع انما تطالب بتغييره. واذ تطالب بتغييره انما تطرح البديل، وهذا البديل معروف.

وليست المسألة أن الجانب الذاتي يطغى أو طاغ في قصصي، تستطيع الذات أن تكون ممراً إلى هموم الآخرين، وتستطيع أن تكون واسطه بينهم. مامن هموم ذاتية إلا وهي ترجمة لهموم اجتماعية حتى ولوكانت هموم البورجوازية الصغيرة. إن الجنس والقهر الاجتماعي السياسي والاحساس بالعبث وتفاهة الحياة والاحباط أحياناً كلها دلالات الشعور بالتجاوز لماهو قائم، ان الكاتب يكتب يرى و يسمع، أما الحلول المطلوبة منه فهي لا توجد عنده (أعني، في أصل عمله الفني)، انها توجد في السياسة، والممارسه اليومية، وأستطيع أن أزعم انني لست منظرا، لكنني أستطيع أن أزعم أيضا أنني أرى، فمن منا اليوم يملك القدرة على الرؤيا؟ كل كتابة عبارة عن موقف انطلاقا من الموقع الطبقي للكاتب، والقصة القصيرة ليست هي كل شيء في هذا العالم، انها لحظة، لحظة متوترة ذات اختصار لكل جزئيات الحياة.

أخيرا، لا توجد قصة «ناجحة» بالمفهوم المتعارف عليه ولا توجد قصة «صادقة» أيضا، انني ضد الصدق المجاني والانسانية المجانية التي تريد أن تذرف الدموع، توجد كتابة لايعرف سرها إلا صاحبها، وليس ضروريا أن أعجب القراء لان الكتابة الحقيقية، ذات المعاناة اليومية، أكبر من هذا «الاعجاب» المتبادل بين الكاتب والقراء، وكل كتابة هي حوار متبادل لاأقل ولاأكثر.

حدود اللغة

مارتن ايسلين

«تقول انك عاجز عن التعبير عن افكارك، إذن كيف تعلل الصفاء والتألق اللذين تصوغ بهما الفكرة التي تدور حول عجزك عن التعبير عن تلك الافكار؟»

في الحقيقة، كان ذلك هو التناقض الظاهري الذي واجه به **ريفييه آرتو**في المراسلات المتبادلة بينهما.

ان من اليسر الاجابة على هذا التساؤل، ذلك ان هناك فرقاً شاسعاً بين تصريح (سلبي)، اي الاعتراف المجرد بحقيقة ان شيئاً ما (غير) موجود من جانب، والتأكيد (الايجابي) من جانب آخر، ليس فقط على ان شيئاً ما موجود، بل مقرون كذلك بوصف واضح وشامل لطبيعته .. وصف قادر على ايصال خاصيته.

ذلك ان قدرة آرتو على التحدث ببلاغة حول عجزه عن التعبير عن افكاره ، قد اظهرت انه كان يمتلك المقومات الفنية للتعبير عن فكر ما. وربما ـــ كما يلمح ريفييه الى ذلك فى رسائله ـــ لم يكن لدى آرتو مايقوله ابداً ، او الشيء القليل الذي لايذكر. مع ذلك فان اي فكر لايمكن صياغته في كلمات لن يكون ، بالتحديد، فكراً .. ولن يكون له وجود على الاطلاق. لقد دون آرتو قصائده على الورق. ذلك ماكان ينبغي له ان يقوله وقد قاله. فاذا كانت تلك القصائد قد أعتبرت غير صالحة ، بمافيه الكفاية ، للنشر ، كيف يمكن الادعاء اذن ان الفكر الذي أراد التعبير عنه كان افضل من التعبير الذي احتوته قصائده.

الى اي حد يمكن للفكر ان يوجد دون ان يكون مصاغاً في كلمات ، اي ان يقاوم بعناد تام عملية صياغته في كلمات؟ هل للفكر واللغة حدوداً مشتركة بالضرورة؟ لقد أصر آرتو بعناد على ردم الهوة التي بدت انها تتسع بين حدسه الشعري المكتوم و بين التعبير عنه باللغة : «إن سوء صياغة افكاري ـــ بسبب قمعها ـــ يصيبني بالعجز والعته. أشعر بالتجوف والبله بسبب عجز لساني عن النطق»

كان آرتو، في تلك الفترة من حياته ، مدركاً بعمق لهذا الاحتمال، لقد اختبره ، باحباط عميق، كعقم روحي، وكإفتقاد للشعور بأنه (آرتو) قد وجُد أساساً. ففي مخطط مبكر لسينار يو فيلم صامت هو (الثمانية عشر ثانية) نجد البطل وهو ممثل شاب، «يصاب بمرض غريب فيصبح عاجزاً عن إدراك افكاره. انه يظل محتفظاً بكامل قدرته الاستبصارية ، لكنه يعجزعن منح اية فكرة تخطر على باله شكلاً خارجياً، اي ترجمتها الى إيماءات او كلمات مناسبه. انه يفتقر الى كلمات لم تعد تستجيب له، وهو مرغم على مشاهدة رؤى تمر داخله ، عدد وافر من الرؤى المتناقضة التي لا تمت بصلة الى بعضها البعض. وهذا مايجعله عاجزاً عن الامتزاج بحيوات الآخرين أو القيام بأي نشاط»

كان من الواضح انه بسبب من ادراك آرتو لكونه مصاباً بمرض عصبي، فقد إستمر في محاولاته لايجاد حل ما للمشكلة ، وظل مقتنعاً بأن الصعوبة التي يواجهها في صياغة محتوى ايجابي لعالمه الروحي كانت مسألة حقيقية ، وان (الفكر) يمكن ان يوجد دون صياغة وفي حالة قبلفظية ، ولابد ان من الممكن إيجاد سبل ووسائل لردم الهوة بين هذا الفكر غير المتبلور، الذي لم يُجسد بعد، وبين مايعبر عنه، في الواقع، شعر آرتو، خلال الفترة التي اعقبت مباشرة مراسلاته مع ريفييه، انه قد عثر على مسألة ، ذات اهمية شمولية عظيمة، لفهم عملية الابداع الفني نفسه، لقد ظل ينظر الى حالته كمرض، لكنه ذلك المرض الذي اذا درس كقضية خاصة جداً لحالة عامة، فان بامكانها ان تلقى الضوء على اكثر من كونها مسألة مرضية. مرة تلو الاخرى حاول آرتو تحليل حالته، وتوصل الى صفاء متزايد في وصفها:

«اذا كان مفهوماً ان اية فكرة أو صورة تنشأ في اللاوعي تتحول عبر تدخل الارادة الى كلمة في الذهن، عندئذ تصبح المسألة ان نكتشف عند اي مرحلة من تشكلها، تبدأ الهوة في الانفتاح، وعما اذا كان تظاهر الارادة نفسها هو، بالفعل ، سبب المشكلة ، وفرصة سانحة لذلك التصدع ، وما اذا كان التصدع يحدث عند هذه الفكرة بالذات اوتلك التي تعقبها»

وقد حاول آرتو ـــ في رسالة الى جورج سوليه دو موران ، أحد الخبراء الاوربيين الاوائل في العلاج بالوخز بالابر الصيني ، والذي كان يعالجه آنذاك ـــ ان يناقش فيما إذا كانت الكثافة الشديدة للفكرة التي لم تصغ بعد، وسرعتها التي سببت ذلك العائق ، قد تظاهرت داخلياً حين بدأ في النطق. لكن ؛ عندئذ، يستطرد آرتو، ربما كانت المسألة ان اللغة نفسها لم تكن قادرة على نقل ماكان يشعر به فعلاً:

«اذا كان الجو بارداً، فانا لاازال قادراً على القول أن الجو بارد. ولكن قد يحدث ايضاً أن اكون عاجزاً عن قول ذلك : تلك حقيقة ، لأن بداخلي شيء ماخطأ من وجهة النظر الشعورية، واذا سُئلتُ لماذا لااستطيع قول ذلك، فسوف أجيب بأن مشاعري الداخلية بالنسبة لهذه المسألة الجزئية وغير المهمة لا تتوافق، ببساطة ، مع هذه الكلمات الثلاث

البسيطة التي كان لابد ان انطق بها حينذاك.»

كان هذا التأكيد تضمينات بعيدة الغور : فربما لم يكن آرتو هو هو الضعيف في عجزه عن التعبير عن مشاعره وتحويلها الى «افكار» ، وكلمات ، ولغة ، بل ربما كانت اللغة نفسها هي العاجزة عن التعبير عن تلك المشاعر على نحو ملائم.

خلال الثلاثينات، وهي الفترة التي كان منهمكاً فيها بتطوير نظريته عن المسرح ، أضحى آرتو أكثر إدراكاً لمثل هذا القصور في اللغة ، ولأنه اختبر بنفسه الصعوبة القصوى في إيجاد تعبير ملائم عن افكاره ومشاعره ـــ فكرة ـــ فقد تزايد ازدراؤه للكتآب ولغيرهم من الفنانين الذين يتعاملون مع الكلمات (كالممثلين والمخرجين) والذين يبدوا وكأنهم لايعانون مثل صعوباته. وصواباً كان الأمر ام خطأ ، فقد عزا آرتو السهولة التي كانوا يتعاملون بها مع اللغة الى الكسل الفكري والافتقار الى الكمال. ذلك انهم بدلاً من النضال للتعبير بألم وعذاب ، كما كان يفعل آرتو نفسه، راحوا يستخدمون صياغات جاهزة و يقومون بتبديل مواضعها في حلقة لا تنتهي من اعادة ترتيب منمق.

لقد اضحت الكلمات بين ايديهم مثل الأوراق النقدية دون دعم ، ومثل قطع النقود الاصطلاحية التي فقدت كل صلتها بالواقع الذي نشأت منه ذات مرة ، والذي لا تزال تعتبر ممثلة عنه.

كانت التجربة السريالية إحدى السبل التي حاول آرتو من خلالها تجديد الطاقة الكامنة في اللغة ونبذ اشكال التعبير الادبي التقليدية : بجعل ماتحت الشعور وحده، هو الذي يتحدث مباشرة، بدون تدخل الارادة، أو العنصر العقلاني ، أو الألمام بقوانين النحو وقوانين الشكل الادبي المتأنق، حيث طمح السرياليون، وآرتو معهم، في توسيع نطاق الطاقة الكامنة في اللغة وجعلها قادرة على توصيل الحركة الفعلية للانفعال الشعوري والمدى الكامل للكنوز المخبأة في المخيلة الانسانية.

رغم ذلك فان آرتو نفسه، لم يبدع شعراً ذا أهمية خلال مرحلته السريالية. كان مشغولاً بقضيته الخاصة .. وعاقداً العزم على تحليل عجزه وهو العجز الذي لا يتكىء بالضرورة على اللغة، بل يمكنه إلى حد كبير أن يخطو بدونها، ألا وهو المسرح.

لم يكن آرتو مفكراً منظومياً، كما لم يقم قط بصياغة آرائه حول اللغة في نظرية متكاملة ومطورة، إلا أننا رغم ذلك نستطيع إعادة تركيب شكل نمطي لأفكاره حول هذا الموضوع.

أساساً ترجع اهمية هذا الامر الى الاقتناع بأن من الخطأ مساواة كل الوعي الانساني بذلك الجزء منه القادر على التعبير اللفظي. إن وعينا مكون من حشد من العناصر، جزء منها فقط هو القابل لصياغة مباشرة في كلمات. فما نراه بأعيننا ، على سبيل المثال، هو باستمرار واقع ضمن وعينا، رغم انه نادراً ماتتم صياغته فعلياً الى كلمات، او التفكير فيه لفظياً. ذات الشيء ينطبق على

الذكريات المرئية، او نحقق الامنيات المدركة بالصورة باطنياً، او احلام اليقظة. هناك ايضاً العديد من الاصوات التي تحيط بنا او تتدفق عبر مخيلتنا. كذلك الروائح التي ترتطم بنا والتي قد يكون من العسير إدراكها لأنها تشكل الخلفية الثابتة والمستمرة لحياتنا، لكنها مع ذلك تكون قادرة على إثارة اكثر الروابط والذكريات قوة (ماعلى المرء سوى ان يتمعن في رائعة بروست «مادلين») لكن قبل كل شيء، هناك العديد من الاحاسيس الجسدية التي يحسها المرء بشكل مستمر على الرغم من إستحالة تحويلها الى شكل لفظي مثل : ضغط الثياب التي نرتديها على اجسادنا، حركة الهواء من الغرفة، وتأثيرات خارجية اخرى، بالاضافة الى تلك التي تفعل فعلها داخلنا : كإيقاع دقات القلب، والتنفس، وتوتر العضلات ، وامتلاء أو تجوف المعدة .. الخ.

كل هذه المظاهر، في جميع الاوقات، هي جزء من وعينا. مع ذلك حين نتحدث الى بعضنا البعض، او، في الواقع، اذا كنا كتاباً ، فاننا نميل الى تجاهل مثل هذه العناصر غير اللفظية من الوعي عند صياغة افكارنا، برغم انها قد تكون لعبت دوراً هاماً في إثارة أو، على الاقل ، تكوين فكرنا، إجمالاً، نحن نميل الى معادلة وعينا بعنصره اللفظي فحسب، اي بدفق اللغة الذي يمر عبر عقولنا كمونولوج داخلي لاينتهي.

قد يُعتقد ان بحوزتنا المبرر الكافي لتصرفنا هذا. أفليست هذه العناصر غير اللفظية من الوعي غير ذات قيمة في المحصلة الأخيرة؟ بالنسبة لشاعر، فان آرتو سيجادل، بأن العنصر غير اللفظي من الوعي بالذات، هو العنصر ذو الاهمية القصوى، لأنه مرتبط بقوة مع مادة وموضوع الشعر نفسه : وهو العاطفة الانسانية. ماهي العاطفة؟ إن بالامكان استثارتها بالكلمات، لكنها نفسها ليست شيئاً لفظياً. نحن واعون بها، وهي كثيراً ماتغمر وعينا، لكن من المؤكد انها ترتبط بالمظهر غير اللفظي للوعي. واذا نحن حللنا طبيعة العاطفة، فسوف نجد انها، متى ماصعدت ومتى ماكثفت، تظل جزءاً لايتجزأ من تلك الأحاسيس اللصيقة بالجسد، أي انها تختلف فقط في الدرجة عن تلك المشاعر البسيطة كامتلاء المعدة، أو، بالأحرى، حالات الصداع المزعجة التي تنتاب آرتو.
ومهما يكن ذلك الامر الذي يفجر عواطفنا، فاننا نختبر العاطفة كأحاسيس جسدية مثل تسارع النبض، أو التراخي التحللي للتوترات العضلية، او ارتفاع ضغط الدم، او انطلاق الهرمونات الجنسية مع ماتحدثه من تأثيرات فيسيولوجية متعددة. ان الخوف والفرح، جمال الغروب المهيب، وصول المحبوب ، او مايحدث لدينا من نشوه عند سماع قصيدة جميلة .. كلها تختبر في النهاية ، كاحاسيس جسدية.

لهذا السبب بدت الكلمات الثلاث (أنا أشعر بالبرد) لآرتو، عاجزة عن توصيل ماإختبره فعلاً حين شعر بالبرد. ذلك لأن الكلمات المجردة لم تكن كافية لتوصيل الانفعال العاطفي الذي هو مادة الشعر. ذلك هو السبب في ان الشعر يستغل النواحي المادية المحسوسة في اللغة التي توصل للجسد مباشرة عناصر مثل الجرس الموسيقى للكلمات. الطبيعة الحسية للأصوات المصاغة منها، والخاصية الايقاعية للقصيدة التي تستحث مباشرة الايقاعات الخاصة بالجسد، مثل الضربات

الناتجة عن حركة الدم، والعدد الهائل من التداعيات غير اللفظية الكامنه في اللغة والمستحثه بواسطة الكلمات.

إن الصيغة (أنا أشعر بالبرد) التي تجرد وتلخص كل احاسيس الجسد وكل المشاعر الفعلية والمركبة المرتبطة بخبرة الفرد لحالة مادية كهذه، قد اوضحت لآرتو ان الاسلوب الذي يتم من خلاله استخدام اللغة بشكل عفوي تماماً، يسلب التجربة القدرة على إثارة العاطفة أو الفكر، و بالتالي يجعل الذين يركنون الى مثل هذه الانماط من الاتصال والفكر، يفقدون إتصالهم بالحياة نفسها. لقد بدا الامر كما لوانهم يقومون بعملية تعويض في معادلة رياضية ، أو يستخدمون الصورة الفوتوغرافية المجردة للخبرة، بدل الخصب المركب لطوفان الوجود الجياش في كامل غناه وتعقيده.

«المسرح هو المكان الوحيد في العالم، والوسيلة المشاعة والاخيرة المتاحة لنا، لبلوغ الذروة دون وسائط ، وهو ايضاً، وسيلتنا ـــ في فترات الاضطراب العصبي وهبوط القدرة الحسية التي تكون على وشك الانغمار فيها ـــ لمهاجمة تلك القدرة الحسية الهابطة، بالوسائل المادية التي لن نتمكن من مقاومتها»

وهكذا صاغ آرتو تصوره الذي توصل اليه في منتصف الثلاثينات، وهو ان الشعر الذي أراد ان يعالجه قد تجاوز ماهو لفظي وأن الجسد الانساني ، في الواقع ، هو الاداة التي يجب ان تستخدم في توصيل هذا النوع الذي يعنيه من الشعر، والتي يجب ان يجابه بها متلقيه ليختبر تأثير الشعر بشكل مناسب.

إن افكار آرتو حول تكنيك وممارسة جديدتين للمسرح (سيناقش هذا الموضوع بتفصيل اكبر في الفصل التالي) هي أساساً محاولة لتوصيل غنى التجربة الانسانية والعاطفية من خلال تجنب الاستخدام المنطقي (الاستطرادي) للغة وعبر تأسيس إتصال بين الفنان ومشاهديه في مستوى اعلى ـــ أو ربما ادنى ـــ من مجرد الاغراء العقلي للمستوى اللفظي. ولأنه ادرك في تلك المرحلة ـــ او انه كان كذلك بالفعل ـــ عجزه عن تسخير جهوده في سبيل التنوع اللانهائي لتقنيات قوية ومصقولة يمكن بها، في الواقع ، جعل الشعر قادراً على ان تكون له صدمة عميقة بحيث يتم توصيل إمتلاء العاطفة الانسانية، روحية كانت ام جسدية ـــ فقد كان آرتو يحترق من أجل العثور على سبل ووسائل لنقل خبرته ومعاناته الجسدية وتوتره الجسدي، الى عقول واجساد الآخرين ، ومن أجل أن ينجز ذلك، شعر بأن عليه أن «يحطم اللغة و يسحقها كي يمس شغاف الحياة»

هكذا يجب ان نفهم استخدامه لمصطلح «مسرح القسوه». فلقد اراد للمسرح أن ينقض على جمهور المشاهدين بكل رعب الطاعون الرهيب، ذلك الموت الاسود في العصور الوسطى، و بكل صداميته المحطمة، خالقاً جيشاناً عارماً، جسدياً وعقلياً واخلاقياً، بين الجماهير التي يصطدم بها.

«المسرح كالطاعون، هكذا يعلن آرتو، ربما في اكثر نصوصه الشاعرية قوة والتي يحتويها كتابه (المسرح وقرينه)

«إنه بلاء، إما أن ينتهي بالموت أو بالعودة الى الصحة التامة. الطاعون شر مستطير لأنه بلاء تام، لاشيء يبقى بعده سوى الموت أو التطهر المطلق. كذلك هو المسرح. شر هو ايضاً لانه حالة قصوى من التوازن الذي لايمكن بلوغه بدون التدمير. إنه يطالب الروح بالمشاركة في هذيان يعزز طاقاتها بشكل واسع»

تنم مثل هذه التصريحات عن الغضب العنيف الذي سعى آرتو من خلاله نحو تحقيق هدفه، والذي هو إلتزام ببطولة خرقاء تماماً. إن اللغة الجديدة للمسرح، وهي أداة توصيل متفوقة تتجاوز الاستخدام المنطقي المجرد للأفكار واللغة والكلمات، لابد أن تؤسس رابطة يمكن من خلالها ان تنداح شمولية العاطفة بحرية من جسد الى جسد ، ومن فنان الى مشاهد. وهذه، بتحطيمها للحواجز بين المخلوقات البشرية، و بتمكينهم من مشاركة بعضهم البعض في العواطف الاكثر صدامية، سوف تنجز مالايقل عن عشاء رباني جديد للجنس البشري، وتحول شامل للمجتمع، تمنح عبره، لكل الوجود الانساني غنى اعظم ونوعية أعلى.

انها لرؤيا جليلة مهيبة ــ يمكن للمرء ان يشعر بهذا من الاندفاع النبوئي في مقالات «المسرح وقرينه» ــ وأيضاً مشحونة بكل غضب وعنف محبط تراكم عبر جهوده اليائسة لتضييق الهوة بين مشاعره و بين التعبير اللفظي عنها. كما أن آرتو أراد تحرير الطاقات الحبيسة لهذا الاحباط بطوفان محلول واسع النطاق من العنف، والعدوانية ضد عالم خارجي مجرد من المشاعر يبدو للعيان على شكل جمهور المسرح اللامبالي والمتبلد الحس، بحيث يجد نفسه ــ ذلك الجمهور ــ وقد تورط وإنسحق واجبر على الاحساس والمعاناة بنفس عمق معاناة انتونان آرتو نفسه.

مادامت اللغة، بمفردها، قد اثبتت عجزها عن توصيل الحس الجسدي الفعلي لنضالاته الموجعه الى الآخرين، فلربما تسنى لهجوم على مشاعرهم اثناء وجودهم في المسرح، أن يوقظهم من لامبالاتهم، و يفتح عقولهم، و يزعزعهم من فتور مشاعرهم باقحامهم فى ألم ومعاناة معادلين لتلك التى كابدها آرتو ، و بالتالي يطهرهم اخلاقياً.

لقد كان آرتو نفسه ــ وهو الذي كان على الدوام على بصيرة تامة بحالته العقلية ــ مدركاً تماماً لهذا الغضب، ولتلك العدوانية الحبيسة التي تكتنف كل جهوده. فقد كتب الى بريتون عام ١٩٣٧، قبل فترة وجيزة من مغادرته الى إيرلندا، قائلاً : «هل تعرف انساناً آخر، نقمته ضد كل شيء يتواجد في الحاضر، ثابته وعنيفة، والذي هو بشكل مستمر وعنيف، في حالة من التفجر الدائم؟ إن هذا الغضب الذي يستنزفني، والذي أتعلم، كل يوم، كيف أستغله جيداً، لابد أن يكون ذا معنى» بل ان هذا الغضب كان موجهاً ــ اكثر من كونه ضد البرجوازي اللامبالي، والذي لايعرف ولايهتم بمعاناته (آرتو) ــ ضد منظومة الفكر، وضد كل المناخ الثقافي الذي أفرز مثل ذلك الموقف. أو لم تكن لامبالاة أولئك الناس المؤسسة على مثالية العقل والاعتدال واللباقة، هي التي أبقت المجتمع الفرنسي على قيد الحياة هذه المدة الطويلة؟ وألم تكن تلك المثالية بدورها، نتاجاً لايمان بالمنطق، و بالتالي، بالاستخدام الصحيح للغة والعقل كأدوات لضبط النفس؟ لقد كان

الاعتماد المفرط على مقدرة الجدل المنطقي في إيجاد حلول عادلة ــ ومعتدلة دائماً ــ لجميع المشكلات، هو الذي جفف ينابيع الشعور الحقيقي. وبمغادرته لفرنسا الى بلاد إعتقد أنها اكثر قرباً من هذه الينابيع ولا تزال مفعمة بالعواطف غير المفسدة، وهي المكسيك، فقد حذر آرتو اصدقاءه المكسيكيين من عقلانية أوروبا ومن غوايتها لهم وكي لايجدوا انفسهم ذات يوم وقد اضحوا ورثة «روح الحضارة اللاتينية والثقافة العقلانية، وتفوق العقل» لانهم ــ كما آمن آرتو بذلك ــ لايزالون يمتلكون المدخل الى تجربة اكثر غنى وذلك من خلال الطقوس والسحر والاستسلام للنشوات الوحشية لمخدر البيوتل.

مع ذلك فان الآمال التي علقها على المسرح وعلى مقدرته الخاصة في خلق لغة جديدة ذات شاعرية مجسدة، كان مصيرها الاخفاق التام. ومن المفارقة المأساوية ان آرتو، من خلال هذا الاخفاق لتوقعاته وماسببه من إنهيار، قد تمكن اخيراً من ردم الهوة التي تمددت بين عواطفه وبين تحويلها الى كلمات. كما اكتشف ان لغته الشعرية الخاصة، كاسلوب للتعبير اللفظي القوى والمباشر، قادرة بالفعل على التوصيل التام لعواطف الشاعر الى المستوى المادي للأحاسيس الجسدية.

في خطابه الى سوليه دو موران، تساءل آرتو عما اذا كان من الممكن ان يتلاشى تدخل الارادة ــ الرغبة والتصميم الواعيين في التعبير عن نفسه ــ الذي صاغ الفكرة والعاطفة المراد التعبير عنهما. ففي غمرة الهياج العقلي الذي اعقب كارثة مسرحية (آل شنشي)، والاحباط العميق الذي اصابه بعد عودته من المكسيك، بلغ آرتو تلك الذروة من الاهتياج العصبي الى حد الانهيار النهائي للحاجز الاخير من الوعي الذاتي. لقد ازيحت جانباً الارادة، عنصر الادراك الذاتي النقدي، التي في بحثها عن افضل صياغة للجملة والصورة الأكثر تأنقاً، قد أعاقت التدفق الحر بين العاطفة والتعبير. لقد أزيحت تلك الارادة في غمرة السورة الضارية لفنان أصبح ــ كما إعتقد ــ أداة لقوى عليا، ساحراً، ومتنبئاً يجترح المعجزات. ونجد سورة ذلك الاسلوب اللاهث، الذي أعلن به بدء مهمته لانقاذ العالم من الهلاك الوشيك، تسود النص الموسوم بعنوان «التجليات الجديدة للأنا» والذي لم يقصد به أبداً ان يكون شعراً ــ باندفاع قوى متصل وكثافة في الرؤيا، تحول لغة النص الى قصيدة مصعّده، وهي قصيدة تتفوق، علاوة على صداميتها وقوتها على تحريك الخيال والاحاسيس، على أي شيء كان من الممكن ان ينجزه آرتو في المسرح.

ولقد تبع هذا الاقتحام المفاجيء والملهم للشعر، سنوات من الصمت الذاهل والمضطرب في مصحات عقلية مثل سوت ــ فيل ــ لي ــ روتن، وسانت آن، وفيل إيفرارد، إلا انه بعد وصوله الى رودس، وبخاصة خلال الشهور العشرين الاخيرة التي تميزت بالهياج الشديد بعد عودته الى باريس ــ تدفقت من جديد حمم اللغة الملتهبة والمهتاجة. حيث راح يكتب بشكل محموم ليلاً ونهاراً، وانتج كتابات متواصلة من التعبير المباشر، على شكل مقالات ورسائل وإعترافات شخصية، ونثراً موقعاً، وخطباً، ومجموعات مبهمة من الحروف الساكنة. إن من الصعب تحديد أي من هذه الكتابات يمكن ان تصنف كقصائد، عبارة عن كتابات مباشرة وخالصة لعاطفة ــ عميقة تنجح بشكل باهر في توصيل تلك العاطفة عبر اللغة.

انهـا لمفـارقة غريبة اخرى، ان يدرك آرتو في هذه المرحلة بالذات من حياته، و بعد سنوات عـديـدة مـن طرده من الحركة السريالية، الاهداف الأصيلة لتلك الحركة بشكل اكثر صدقاً، واكثر شـمـولـيـة من اي شاعر أفرزته السريالية نفسها، ذلك انه لا أحد منهم، حتى أولئك الكبار من بينهم سـواء كـان ايلوار، او ديزنوس، او اراغون، قد انكر قط استخدامه لتكنيكه الخاص أو تدخل مهارته التشـكـيـلـيـة الـنقدية في تجسيد قصائده على الورق. أما آرتو، في عنفه النبوئي ـــ أو جنونه كما بدا لـلكثيرين ـــ ، فقد أفسح المجال ، بالفعل ، لروحه الجريحة أن تتدفق بحرية ودون كابح. لقد حقق تمامـاً هـدف الـسـرياليـن وهـو بـحـثـهـم الدائب عن تقنية للكتابة الآلية تسمح بالنفاذ الى الطبقات المظـلـمـة والـسـحـيـقـة من العقل الانساني والامساك بحركته في ذات اللحظة التي تنبثق فيها (تلك الحـركـة) في تجـاويـف ولجج اللاوعي الى نور الوعي كالشعر. آرتو نفسه، قبل خمس وعشرين سنة مـضـت، كـان مـديـراً لمـركـز الابـحاث الذي أنشأه السرياليون لتقصي السبل والوسائل التي يمكن بـواسـطـتـها تحقيق مثل هذا الهدف. أما الآن، فقد اضحى نفسه مثالا حياً على تحقق ذلك، لكنه لم يجد الحل ـــ كما إعتقد آنذاك ـــ بطرح بحث محكم البرهان ومدبّج بعبارات نظرية ناعمة، بل بأن أصبح هو نفسه التجسيد الحي لذلك الحل.

ذلـك لأن هـذا الـنـوع من الشعر لايمكن انجازه الا عبر انحدار مروّع ـــ أو ربما ارتقاء ـــ الى أقـالـيـم المعاناة الانسانية، والنكران المطلق للذات، التى لم تسبر اغوارها حتى الآن. لقد نجح آرتو بتحرره من كل قيد، وكل رغبة فى الامتاع وفى منح نظام أو كمال شكلي لكتاباته، و باطلاقه سراح خيالاته الوحشية، متيحاً المجال لغضبه ولوعته وآلامه وعذاباته بأن تهدر وتصطخب. استطاع آرتو ان يـنـجـح في إثـارة تلك الصدمة المادية، ورد الفعل الشجاع اللذين كانا هدفاً لمحاولاته المسرحية، لقد أراد أن يجـعـل مـن الـعام الاخير، أي ذلك البرنامج الاذاعي المجهض (من أجل الخلاص من حكم الـرب)، الانـجـاز الحـقـيـقـي لأفـكـاره عن مسرح القسوة، مع أنه لم يكن سوى مجموعة متتابعة من نـصـوص مـعدّة اوركسترالياً لأربعة اصوات و بعض آلات النقر. لقد اضاف الاداء، وعلى الاخص صـرخـات آرتـو المـرعـبـة، والـقـرع على الاجـراس الـقـرصية، شيئاً ما الى صداميتها، لكن «قسوته» الـحـقـيـقـيـة (بالمفهوم الآرتوي للاثارة المادية للعاطفة) تكمن الى حد كبير في الكلمات نفسها، سواء نظرنا الى هذه النصوص فنياً على اعتبارها كراسات جدلية أو تأملات سيرذاتية، أو «قصائد». ذلك هـو مـدى الاسـتـحـواذ، الآلام الـتـى امـتـلكت آرتو وزلزلته، الى حد ان الاصوات بدت كما لو أنها صادرة عن أبولو من معبد دلفي وهو يتحدث في نشوة قدسية، أو مثل ترتيلات راهب شاماني من فمه تخرج أصوات الآلهة والشياطين.

مـن الـصـعـب تحليل الوسائل التي بواسطتها تحقق كتابات آرتو تأثيراتها في الوقت الحاضر. فما تقوله تلك الكتابات أو ماتتميز به مما يمكن وصفه بالعنصر الاستطرادي أو المفاهيمي) يقع خارج حـدود الـعقل المألوفة بحيث لانستطيع ان نقول انها تهم الى تأثيرها المادي (عبر الانذهال او الرعب الـصـرف الـذى تـوحي به تلك الاوصاف)، بنفس القدر الذي تسهم به الكيفية التى تقال بها تلك

الـكـتابات والتنافر الصاخب وتغيير الايقاعات، والانتقالات الفجائية والكثافة التى يثيرها التكرار وتـراكـم الـكلمات، .. التى تتضافر كلها لتوصيل ماتنطوي عليه من الغضب والألم والاحتجاز (أو الحصار النفسى) العميق. هنا تبلغ اللغة، بحق، حدودها القصوى.

ترجمة: نعيم عاشور

السينما:
مهيمنة ولها سطوة.. والرقيب أيضاً

[الرقابة السينمائية في امريكا]

أمين صالح

الرقيب والفنان ـــ نظرة عامة:

منذ بداية نشوء السينما أدرك الجميع أنهم ازاء شكل فني جديد، يملك قدرة مذهلة على الوصول إلى الجماهير العريضة في كل مكان، و بسهولة تامة، من خلال عناصره المتعددة، المركَّبه، المتناغمة. و بالتالي هو قادر على ممارسة تأثير هائل لايضاهيه في ذلك أي شكل فني آخر.

الصورة السينمائية مهيمنة وذات سطوة. المتفرج، في حضرتها، واقع ـــ فيسيولوجياً وسيكولوجياً ـــ تحت سيطرتها الكاملة والفعالة. إنها تتلاعب بعواطفه وتتحكم في انفعالا ته وتوجهها. إن بمقدورها أن تهز مشاعره وترعش حواسه وتصدم وعيه .. لهذا تنتاب المتفرج، في خلال ساعات قليلة، هي مدة العرض، أحاسيس متباينة، ومتناقضة أحياناً كالخوف والدهشة والحزن والغضب والرهبة والاعجاب .. الخ.

ليست الصورة وحدها تحقق ذلك التفاعل والتأثير، بل أيضاً المحيط الذي تمارس ضمنه كينونتها، ونعني صالة العرض: هذا المكان الذي يحتشد فيه جمع غير متجانس ـــ ثقافياً واجتماعياً وطبقياً ـــ من الناس.

ذات مرة سئل رقيب أرجنتيني عن سبب منعه عرض أفلام معينة على شاشة السينما، في الوقت الذي يسمح بعرضها في التلفزيون، فكان جوابه «أن عدد مشاهدي التلفزيون، في غرفة واحدة، لايتجاوز أربعة أو خمسة أشخاص، وهذا التجمع لايشكل خطورة لأنهم يتفرجون وهم في عزلة عن أي مؤثر، بينما في السينما يشكل الجمهور العريض جواً عاماً تتحد فيه المشاعر، وإذا أطلق شخص ما صيحة إستهجان، أو صرخ معبّراً عن شعور معين فإن الآخرين سوف يتبعونه، وعندئذ سوف تشتعل الثورة.»

لديـنا في تاريخ السينما أمثلة عديدة تؤكد قوة وفعالية السينما في خلق الصدمة وإثارة ردود فعـل تكون أحيـانـاً بالغة العنف، أبرزها ماحدث بعد عرض الفيلم الامريكي «مولد أمه» من اخـراج ديـفـيـد غـريفيث عام ١٩١٥، والذي يمجّد المنظمة الارهابية العنصرية كوكلوس كلان فقد احتجت بعض الصحف على عرض هذا الفيلم، ودعت «جمعية الشعب الملون» للتظاهر ضد «هذه المحاولة المقصودة التي تصف عشرة ملايين امريكي بالبهائم»، وأثار العرض الأول معارك عنيفة في عـدة مـدن أدت إلى مـقـتـل وجـرح الـعديد من الأفراد، وفي فرنسا رأت الحكومة أنه من غير المناسب عرض هذا الفيلم، المفرط في عنصريته، في وقت كانت فيه الفرق المجندة من المستعمرات تحارب في الجبهة ثم سمحت بعرضه بعد سبع سنوات. (انظر كتاب جورج سادول تاريخ الفن السينمائي).

لـقـد أدركـت الحـكـومـات، بمـخـتلف انظمتها واتجاهاتها، مدى خطورة السينما وامكانية انـتـهـاكها للاعراف والقوانين والقيم، فعملت بشتى الوسائل على ترو يضها واخضاعها واحتوائها ثم توجيهها لـتـحـقـيق اغراض دعائية أو تخدير ية. غير أن السينما الحقيقية ظلت تناضل ــ وماتزال ــ من أجل الـتـحـرر من كافة أشكال القمع والاحتواء، ومن أجل استقلاليتها وحقها في التعبير عن رؤية الفنان وموقفه من أحداث عصره.

وكـانـت أجهزة الرقابة هي الأداة التي ابتكرتها الأنظمة لكبح السينما ومنعها من اختراق الـتـخـوم المحرّمة، متذرعة بواجبها في المحافظة على النظام العام والآداب والأخلاق والتقاليد، وحماية المجـتـمـع وقوانينه وتعاليمه وقيمه وعقائده. ولهذا نجد ان السينما ظلت دائماً متهمة في كل كارثة اجتماعية تقريباً.

بـشـكل عام، الموضوعات السياسية والجنسية والدينية هي المرشحة دوماً للبتر أو التشو يه أو المنع. بالاضافة إلى المشاهد الأخرى التي تندرج ضمن المحظورات كالعنف والولادة .. وذلك وفق معايير كل جهاز رقابي.

الرقابة تتخذ أشكالاً مختلفة حسب ظروف كل بلد، وهذه الأشكال هي:

١ ــ رقـابـة حـكـومية تتبع النظام القائم في البلد، وهي عرضة للتغيير أو الاصلاح حسب التغيرات السياسية التي قد تطرأ.

٢ ــ رقـابـة ديـنـيـة تـتـولى شئونها الهيئات الدينية من خلال مكاتبها ومنظماتها، وهي عادة تصدر تـشـريـعـاتـهـا الخاصة بشأن تقييم الأفلام وتصنيفها، أو أن تكون جهة استشارية، وفي أغلب الأحوال يكون لها تأثير كبير في قرارات الرقابة الرسمية.

٣ ــ رقابة تؤسسها صناعة السينما نفسها، كما هو متبع في الولايات المتحدة و بريطانيا.

٤ ــ رقـابة المنتج والموزع، وهي رقابة ذاتية تلجأ إلى حذف المشاهد أو اختصار طول الفيلم مثلاً من أجل تـسـهيل عرضه، سواء في الداخل أو الخارج، وللحيلولة دون تعرضه لمضايقات تصل إلى حد المنع.

٥ ــ رقابة دولة أجنبية غازية ومستعمرة، وهي تفرض قوانينها طوال مدة بقائها في البلد الخاضع للاحتلال.

٦ ــ رقابة غير مباشرة تفرضها الانظمة السياسية وذلك عبر اشكال ملتوية تهدف في النهاية لى ابتزاز صانع الفيلم وارغامه على الرضوخ لشروطها، مثل: حرمان الفيلم من الدعم المادي، تطبيق نظام الضرائب الباهضة عليه، عرض الفيلم في صالات محدودة ولفترة وجيزة.. الخ..

٧ ــ ضغوطات أخرى تصدر من منظمات أو هيئات أو جهات معينة.

□

وهذه الأشكال من الرقابة ليست ثابتة ومحدده ، بل هي في حالة تحوّل ــ إلى الأفضل أو إلى الأسوأ ــ حسب تغير معايير ومنطلقات ومواقف أجهزة الرقابة، أو المرحلة التاريخية، أو الوعي العام، أو النظام السياسي. ولهذا نرى أن الحذف أو المنع في مرحلة ما يمكن أن يختلف و يكون مقبولاً في مرحلة أخرى، فنلاحظ بأن بعض الأفلام تمنع ثم «يفرج» عنها بعد سنوات.

من جهة أخرى، فإن انتاج فيلم ما قد يستغرق أحياناً سنة كاملة، وخلال ذلك قد تحدث تغيرات في سياسة البلاد، فالوضع قد يتغير و بالتالي تتغير مفاهيم الرقابة وقوانينها، عندئذ يتعرض الفيلم للمنع أو البتر حسب المنظورات المستجدة.

إن إشتداد قبضة الرقابة واستبدادها، تؤدي إلى نتائج سلبية وضارة على الصعيد الفني والثقافي والاقتصادي، وهذه يمكن حصرها بإيجاز في المظاهر التالية:

١ ــ إنتشار الفيلم التجاري الرديء، الذي يتناول بشكل مسف ومبتذل، قضايا هامشية و يعالج موضوعات تقليدية لا تشكّل «خطورة» على الوضع العام. فالمنتج لايريد أن يستثمر أمواله في فيلم قد يثير حنق الرقيب و يؤدي إلى منعه.

٢ ــ ممارسة الرقابة الذاتية التي هي أبشع أنواع الرقابة.

٣ ــ منع الفيلم يعني خسارة مادية جسيمة، إلى جانب الآثار السيئة على العاملين مادياً ونفسياً وفنياً.

٤ ــ خلق حالة من الاحباط واليأس، فعدد كبير من السينمائيين الذين واجهوا متاعب رقابية، قد توقفوا عن العمل كفعل إجتماعي أو كتعبير عن اليأس.

□

إن تـاريـخ الـسـينما حافل بالمواجهات الضارية بين الفنان والرقيب، وكلما إزداد الرقيب شراسة كلما شعر الفنان بروح التحدي والاستبسال تشتعل في داخله لتحثه على فرض مايريده هو لا مـايـريـده الرقيب. إننا في كل مرحلة نشهد إنتصار الفنان وقدرته على اختراق كل الحواجز الموضوعة أمامه.

قانون الانتاج الأمريكي:

بـالـرغم من عدم وجود أية رقابة حكومية على الأفلام الأمريكية في بدايات السينما، إلا أن بـعـض الـولايـات الأمـريـكـيـة كانت تمارس رقابة فعلية، وكانت تتخذ اجراءات صارمة ضد بعض الافلام، مثلما حدث في فيلم «مولد أمه» الذي منع في نيو يورك.

في العشرينات بدأت صناعة السينما هناك تتعرض للعديد من الظغوط وخاصة من الكنيسة الـكـاثـولـيـكـيـة الـتي شنت هجوماً عنيفاً على هوليوود، أو بابل، كما كانت تسميها، وذلك بسبب طـبـيـعـة بعض الافلام التي كانت تتناول موضوعات «لاأخلاقية» من وجهة نظر الكنيسة، ونتيجة لـسـلـسـلـة مـن الـفـضـائح التي حدثت في الوسط السينمائي في تلك السنوات، مثل: محاكمة الممثل الكوميدي روسكو ار بوكل الشهير بـ «فاتي»، والذي تورط عام ١٩٢١ في قضية الممثلة فرجينيا راب الـتـي مـاتـت أثناء حفلة صاخبة أقامها في فندق بسان فرانسسكو، وقيل إنها ماتت بسبب إفراطها في الـشـراب، لكن الممثل قدم إلى المحاكمة بتهمة قتلها ثم برأته. والصحافة ـــ التي كانت تلهث وراء الفضائح ـــ وصفته «بالوحش الذي اغتصب ممثلة وقتلها».

وقـد دفـعـت هـذه الـحـملة الكاثوليكية «اتحاد منتجي وموزعي الأفلام الأمريكية إلى إنشاء «مـكـتـب هـايـز» عـام ١٩٣٠، برئاسة وليام هايز (١٨٧٩ ـــ ١٩٥٤)، وهو رجل قانون تولى رئاسة الاتحـاد مـن عـام ١٩٢٢ إلى ١٩٤٥. وهـذا المكتب وضع قانون الانتاج السينمائي ـــ وهو عبارة عن قـانـون للـرقابة ـــ تبنته شركات الانتاج والتوزيع كنوع من الرقابة الذاتية، وللتقليل ـــ نظرياً ـــ من فـرص تـطـبـيـق رقـابـة خـارجـيـة. وهـذا الـقـانـون إشـتـرك في صياغته المنتجون والقساوسة والنقاد الكاثوليكيين، وقد إعترف به رسمياً في ٣١ مارس ١٩٣٠.

وفي الـواقـع كـانـت هـذه الـشـركـات تمارس الرقابة قبل صياغة «قانون الانتاج» بسنوات، ولـديـنـا بعض الأمثلة التي تؤكد ذلك، منها ماتعرضت له أفلام المخرج اريك فون ستروهايم ـــ وهو نمساوي كـان يـعـمـل في هـولـيـوود ـــ من بتر وتشو يه إلى أن توقف عن الاخراج واكتفى بالتمثيل. وأفلامه «السيئة الحظ» هي:

فـيـلـم «جـشـع» Greed (٢١ ـــ ١٩٢٣) ـــ تـشـير أغلب المصادر إلى أن مدة هذا الفيلم في نـسـخـتـه الأولى، بـعـد المونتاج، كانت عشر ساعات أي حوالي ٤٢ بكرة، وقد أمضى ستروهايم في اخـراج الـعـمـل مايقارب العامين. غير أن الشركة المنتجة (مترو جولدو ين ماير) اعترضت على طوله وطلـبـت حـذف مـشـاهـد عـديدة وأجزاء كاملة، فوافق المخرج وحذف ست ساعات، وصرح بأنه

لايستطيع أن يحذف أية ثانية أخرى، مقترحاً أن يعرض الفيلم في جزئين، ولكن الشركة لم توافق على هذا الاقتراح لأنها وجدت أنه من المستحيل توزيعه تجارياً. فطلب المخرج من صديقه ريكس انجرام ــ وهو مخرج أيضاً ــ أن يقوم باختزاله، وكانت النتيجة أن بلغ طول الفيلم حوالي خمس ساعات، أي ١٨ بكرة، فتضايقت الشركة وسحبت منه الفيلم لتكلف «جون ماثيسس» ــ التي اشتركت في كتابة السيناريو ــ باختزاله إلى طول مناسب، وهكذا صار طول الفيلم ساعتين و ٤٥ دقيقة (أي ١٠ بكرات).

وعندما شاهد ستروهايم هذه النسخة قال بمرارة: «هذه النسخة تشبه حبيبة رجل دهستها شاحنة. لقد تشوهت بحيث صار من الصعب التعرّف عليها. وهو يذهب لرؤيتها في المشرحة. يقيناً هو لايزال يحبها لكنه الآن صار يحب ذكراها فقط.. لأنه لم يعد يعرفها».

هذه النسخة هي التي عرفها العالم، والتي أختيرت في مهرجان بروكسل الدولي عام ١٩٥٨ من ضمن أعظم ١٢ فيلماً في تاريخ السينما.

فيلمه «زوجات حمقاوات» (١٩٢٢)، قال عنه ستروهايم بعد عرضه في ١٩٢٣ «إنهم يعرضون الهيكل العظمي لا بني الميت». فالنسخة الأصلية كانت تبلغ ٢١ ألف قدم ثم تقلصت إلى ١١ ألف قدم في المونتاج. أثناء عرض الفيلم في نيو يورك حذفت منه أيضاً عدة مشاهد وصارت مدته ٢١٠ دقيقة، وأثناء عرضه في ولايات أخرى حذفت منه مشاهد أخرى، بحيث أن ماوصل إلى الجمهور، في آخر الأمر، كان مجرد عظام قليلة من الهيكل العظمي. والصحافة هاجمته بعنف واعتبرته فيلماً مهيناً للامريكيين.

وفيلمه «شهر العسل» (١٩٢٣) لم يُعرض إطلاقاً في امريكا. أما فيلمه «مسيرة الزواج» فقد عرض عام ١٩٢٨ لفترة وجيزة ثم سحب من دور العرض ولم يوزع لسنوات طويلة.

ونعود إلى «قانون الانتاج» لنجد أن المحضورات كانت تشمل: تصوير عمليات القتل بشكل مثير أو بطريقة محببة إلى النفوس، أساليب السرقة أو الاغتصاب أو النهب أو التعذيب بطريقة مباشرة وتفصيلية، تصوير العلاقات الجنسية الفاضحة في غير حدود الزواج الشرعية، تصوير الانحرافات الجنسية مثل اللواط أو السحاق أو الزنى، المساس بحرمة الأديان أو القوميات أو التعاليم الأخلاقية المتعارف عليها.

لقد صدر القانون في مرحلة تاريخية صعبة، كان المجتمع الأمريكي فيها يعاني من أزمة اقتصادية خانقة، وهذه المرحلة أنتجت، بطبيعة الحال، عالماً جديداً وقيماً أخلاقية جديدة. والاستديوهات بتلبيتها لرغبات الجماهير، عكست بعض هذه المظاهر، فانتعشت الأفلام البوليسية التي تدور حول رجال العصابات، كما ظهرت الأفلام التي تعالج البطالة والجوع والفقر وقضايا العمال.

إن رواج هذه الأفلام هي التي دفعت هوليوود إلى تقديم المزيد منها، رغم أنها لم تكن من النوع الذي يرضي «الأخلاقيين»، ورغم أن مكاتب الرقابة كانت منهمكة، أكثر من أي وقت مضى، في حذف الحوارات التي تؤذي مشاعر العامة، إما لكونها «جنسية» جداً أو لانها توحي بالعنف الزاخر في الأفلام البوليسية. وفي حذف المشاهد التي تصور الموظفين الرسميين في مواقف «غير لائقة»، أو تشير إلى حالات وأوضاع «سرية» .. كمثال، حذفت الرقابة من فيلم «أنا هارب من عصابة شين» (١٩٣٢) حواراً يشير إلى ساعات عمل السجناء هو ١٦ ساعة.

الأزمة الاقتصادية أفرزت رجال العصابات الذين قاموا بعمليات جريئة ومذهلة في السطو المسلح على البنوك والمصارف، واشتهر أفراد هذه العصابات إلى درجة أن الناس صاروا ينظرون إليهم كشخصيات أسطورية، ومن هؤلاء برز جون ديلينجر، عدو الشعب رقم واحد ــ كما كان يدعى ــ والذي قتل عام ١٩٣٤ في كمين نصبه مكتب المباحث الفيدرالي أثناء خروجه من دار السينما.

وقد أصدر مكتب هايز تعليماته بعدم عرض أي فيلم يتناول حياة وممارسات ديلينجر. ومع ذلك فقد ظهرت أفلام ــ منذ ١٩٣٥ ــ تتناول أحداثاً مشابهة للأعمال التي قام بها والطريقة التي مات بها، الا انها لم تكن تشير إليه صراحة أو تسرد حياته بدقة. وفي عام ١٩٤٥ انتهك السينمائيون قرار الحظر وظهر فيلم بعنوان «ديلينجر».

رابطة الحشمة:

لم يكن لقانون الانتاج تأثير قوي، بل أن قراراتها غالباً ما كانت تُجابه بالاستخفاف والتحدي. ففي عام ١٩٣٢ أنتج المليونير هوارد هيوز فيلم «وجه ذو ندوب» Scarface، من اخراج هوارد هوكس. وقد طلب مكتب هايز من المنتج التوقف عن تصوير الفيلم، غير أنه لم يذعن بل استمر في العمل. عندئذ طالب المكتب بتغيير العنوان «عار الأمة»، والذي كان العنوان المقترح في البداية، كما طالب بتغيير النهاية التي تصور محاكمة البطل ــ وهو من رجال العصابات ــ واعدامه، وذلك بصياغة نهاية أخرى تجعله يُقتل على يد عصابة منافسة. لكن المنتج رفض هذا الطلب أيضاً، و بعد إنتهاء التصوير تقرر عرضه في نيو يورك إلا أن الرقابة هناك منعت عرضه بناء على الأمر الصادر من مكتب هايز، فلجأ المنتج إلى القضاء ورفع دعوى ضد الرقابة، و بالفعل إستطاع أن يكسب القضية و ينتزع حقه في عرض الفيلم كما صنعه دون أي مساس به.

الكنيسة الكاثوليكية كانت غير راضية عن قرارات وممارسات مكتب هايز، وكانت ترى فيها تساهلاً ومرونة أدت إلى المزيد من الافلام «الفاحشة»، ذات الحوار المكشوف الصريح، والموضوعات التي لا تناسب الأطفال. والذي أجج مشاعر السخط والاحتجاج، الدراسة السوسيولوجية التي أعدها هنري جيمس فورمان، فمن خلال تحليله لـ ١٠٥ أفلام ــ إختارها بشكل عشوائي ــ وجد أن عدد الجرائم المرتكبة فيها يبلغ ٤٠٦ جريمة، وأن عدد المشاهد التي تظهر غرف النوم يصل إلى ٤٣ مشهداً (١).

في ٢ أكتوبر ١٩٣٣ وجه رئيس الأساقفة أمليتو جيوفاني سيكو يناني نداءً في نيو يورك تايمز جاء فيه «أن الله والبابا والأساقفة والقساوسة يدعون الكاثوليكيين إلى شن حملة مشتركة وقوية من أجل تطهير السينما التي أصبحت تشكل خطراً مميتاً على التعاليم الأخلاقية» (٢).

وبعد شهر من هذا النداء تكونت «رابطة الحشمة»، وتشكلت اللجان في لوس انجلوس وشيكاغو وبقية الولايات فيما بعد. وقد اهتمت الرابطة بتكوين جماعات ضغط من أجل أفلام أنظف، وتنظيم مقاطعة إقتصادية للافلام التي تتنافى مع المباديء والقيم الاخلاقية، والقيام بحملة إحتجاجات ضد عرض الافلام التي تراها الرابطة «غير صالحة». ومع حلول ربيع ١٩٣٤ بدأت الرابطة في تنفيذ تهديدها: ففي يونيو ١٩٣٤ إنضم ملايين من الكاثوليكيين في أغلب الولايات إلى الرابطة متعهدين بتخليص البلاد من خطر الافلام «الداعرة» وبالنتيجة، تأثر شباك التذاكر إلى حد كبير وانخفض الانتاج السينمائي، وصعقت هوليوود التي لم تكن تتوقع أن يصل تهديد الجماعات الدينية إلى هذه الدرجة من الخطورة، وبدأ المنتجون في التحرك سريعاً لأعادة الجمهور إلى مقاعدهم.

وكان أول اجراء إتخذته هوليوود لتخفيف حدة الهجوم عليها هو تغيير بنود قانون الانتاج، في نفس العام، وإضافة محظورات جديدة وبالغة الصرامة، تتعلق بالاخلاقيات والسلوك العام، بالاضافة إلى حظر تصوير المخدرات والكحول وغير ذلك من المواد التي تتنافى مع التعاليم الدينية، وحظر ظهور عامل عاطل أو عاهرة وقد تولى وضع القانون جوزيف برين، الذي سمي القانون باسمه أو باسم مكتبه.

ومن الأفلام التي واجهت مشاكل مع الرقابة في تلك الفترة:

- رجال الحكومة (١٩٣٥) اخراج: وليام كيفلي. من أفلام العصابات منع في شيكاغو بسبب مشاهد العنف.
- روجر توهي (١٩٤٣) اخراج: روبرت فلوري. وهو أيضاً من أفلام العصابات الرقابة أمرت بحذف بكرة كاملة من الفيلم بسبب مشاهد العنف المفرط. وقد قررت شركة فوكس تأجيل عرضه، ثم عرضته في العام التالي.
- قصة مكتب التحقيقات الفيدرالي اخراج: ميرفن ليروي. تدخل المكتب نفسه (F.B.1) وطلب اعادة تصوير بعض المشاهد.
- قوة وحشية (١٩٤٧) اخراج: جول داسان، حذفت منه الرقابة بعض المشاهد.

□

غير أن إجراءات رقابة برين لم تمنع رابطة الحشمة من مواصلة عملها، والذي ينحصر في دعوة الفرد الكاثوليكي للانضمام إلى الرابطة، ومن ثم المساهمة في الاحتجاج على الخطر الموجه ضد الشباب والعائلة والدين والوطن، وشجب تلك الأفلام «الملوثة الداعرة» التي تفسد الأخلاق العامة

وتشجع الهوس الجنسي في البلاد. و يتعهد الفرد المشترك بأن يعمل كل مابوسعه لأثارة الرأي العام (ضد تصوير الرذيلة، وتصوير المجرمين كأبطال يطرحون فلسفتهم القذرة عن الحياة كشيء مقبول وجدير بالاحترام). و يتعهد المشترك بأن يظل بعيداً عن جميع الافلام ماعدا تلك التي لاتخدش الحياء والحشمة والأخلاق المسيحية، بالاضافة إلى العمل على تشجيع أعضاء آخرين للانضمام إلى الرابطة.

و ينبغي التأكيد هنا على الطبيعة الاختيارية، أو التطوعية، للرابطة. فالكاثوليكيون ليسوا ملزمين بتوقيع التعهد، وليسوا ملزمين بالاحجام عن مشاهدة أفلام مصنفة على أنها «غير صالحة»، فمشاهدة هذه الأفلام لا تعتبر خطيئة. كما أن تقديم المنتجين لأفلامهم إلى الرابطة هو عمل إختياري وليس إجبارياً، فالمنتج ليس مرغماً أبداً على حذف أي مشهد تقترحه الرابطة. إلا أن الأفلام التي تعتبر «غير صالحة» عليها أن تتحمّل العقوبة الاقتصادية وثمة حالات من التطرف الشديد نذكر منها دعوة الكاردينال دوغرتي، في فيلادلفيا، إلى مقاطعة كل الافلام بدون إستثناء (٣)

منذ منتصف ١٩٣٤، بدأت الرابطة في إصدار قوائم الافلام ومعها التصنيفات التالية: للجميع **(A-I)** ، للبالغين والمراهقين **(A-II)** ، غير مرغوب جزئياً عرضه على الجميع (B)، غير صالح عرضه (C).

في عام ١٩٥٧، أضيفت التصنيفات التالية: لااعتراض أخلاقياً على عرضه للبالغين **(A-III)** لااعتراض أخلاقياً على عرضه للبالغين مع التحفظ **(A-IV)** .

فيما بين ١٩٣٦ و ١٩٤٣ صنفت الرقابة ٥٣ فيلماً ضمن فئة C (غير صالحة). ستة أفلام منها من انتاج الاستديوهات الرئيسية (التي سارعت بتنقيحها وحذف المشاهد «المثيرة» لتجنب فئة C). أما الافلام الأخرى فكانت جنسية رخيصة، أو تعالج موضوعات طبية، أو أجنبية (مع ملاحظة أن التصنيفات لا تراعي النواحي الدينية والاخلاقية فحسب، بل وحتى السّياسية والطبية).

والأفلام الستة ــ من انتاج الاستديوهات الكبيرة ــ هي:

- نعم يابنتي العزيزة (١٩٣٩ ــ و يليام كيغلي) يهاجم العادات والتقاليد الاجتماعية.
- شحنة غريبة (١٩٤٠ ــ فرانك بورزاغ) إحدى الشخصيات تجسّد المسيح.
- هذا الشيء يدعى الحب (١٩٤١ -الكسندر هول) عن الزواج التجريبي.
- امرأة ذات وجهين (١٩٤١ ــ جورج كيوكور) جريتا جار بو تمارس حباً شهوانياً.
- حمولة بيضاء (١٩٤٢ ــ ريتشارد ثورب) هيدي لامار مثيرة جداً.
- سيدة المنوعات (١٩٤٣ ــ وليام و يلمان) تصوير لعالم المنوعات المسرحية الهزلية الساخرة.

□

ولا رضاء الرابطة، وتجنب تعريض أعمالهم للشجب ومن ثم الخسارة المادية، قام المنتجون بتنقية هذه الأعمال وإزالة كل المشاهد «المشينة»، مثلما حدث مع فيلم «نزوة» الذي حذف منه مشهد تظهر فيه مؤخرة فتاة تحت الماء. وفيلم «عربة إسمها الرغبة» (١٩٥١ ــ من إخراج إليا كازان) الذي قامت شركة الانتاج بحذف ١٢ مشهداً (حوالي ٣ ــ ٤ دقائق) بدون موافقة المخرج. فيلم «قبلني ياغبي» (١٩٦٤ ــ بيلي وايلدر)

وقد صُنف ضمن فئة C فاضطر المخرج وايلدر إلى تعديل بعض المشاهد ولكن الرابطة أصرت، مع ذلك، على موقفها. وفيلم «المسترهن» (١٩٦٥ ــ سيدني لوميت) صُنف ضمن فئة C بسبب مشهد تكشف فيه إمرأة عن نهديها، وعندما حذفت الشركة المنتجة هذا المشهد، تغيّر التصنيف، ولم تعرض النسخة الأصلية إلا في ١٩٦٧.

ومن الافلام التي حذفت مشاهد منها لتتجنب فئة C، عام ١٩٦٦: الراقصة، المرتد، ثوان، ماكس الأزرق، الحياة على السطح، بلورات الرمل، إتفاقية مع الموت.

وثمة مشاريع لم تنجز، أو أفلام لم تقدم للعرض خشية عدم الحصول على موافقة الرابطة.

□

لكن، في المقابل، كانت هناك مواقف شجاعة لم ترضخ لمقاييس وشروط الرابطة، بل تحدتها وواجهتها بجرأة. وثمة أمثلة على ذلك نذكر منها: فيلم «الخارج على القانون» (١٩٤١ ــ انتاج واخراج: هوارد هيوز). فقد طالبت الرقابة بحذف ١٠٨ لقطات، وبعد إحتجاج ومشاورات رأت الرقابة الاكتفاء بحذف ثلاث لقطات قصيرة، إلا أن هيوز أصر على الرفض، وقرر عرض الفيلم بدون تصديق الرقابة (وهذا يعني أن العرض لن يتم في الصالات الرئيسية التي تملكها الشركات الكبرى الخاضعة لقانون الأنتاج أو الرقابة).

رابطة الحشمة بدورها صنفت الفيلم باعتباره «غير صالح» لأنه يمجّد الجريمة والسلوك اللاأخلاقي. أما الجهات الرسمية فقد أمرت بإلقاء القبض على صاحب الصالة بذريعة أنه عرض فيلماً فاسقاً. وأطلق سراحه بعد أن كلّف هيوز محاميه بالدفاع عنه.

وكان نجاح الفيلم ساحقاً في سان فرانسسكو. وفي صيف ١٩٤٣ سحب هيوز الفيلم لأسباب غير معروفة، وفي مارس ١٩٤٦ أعاده للعرض العام، إلا أن بضعة ولايات منعته لأنه «فيلم مدمر ومفسد، يصور الجريمة والفجور بشكل جذاب». ومرة أخرى حقق الفيلم أرباحاً هائلة. وفي نيويورك كان العقد ينص على عرضه في ثلاث صالات، وذلك في ١٩٤٦/١٠/٢٦، ولكن مفوض شرطة المدينة والمسؤولين عن إصدار تراخيص الصالات، حذروا أصحاب الصالات بسحب رخصهم في حالة عرضهم للفيلم. هؤلاء المسؤولون لم يكن لديهم تفويض قانوني يخولهم إغلاق الصالات،

لأن الفيلم مصرح بعرضه من قبل رقابة الولاية، إلا أن أصحاب الصالات اذعنوا للتحذير، مما دفع بهيوز إلى رفع دعوى ضدهم، و بعد شهر صدر الحكم لصالح هيوز وسمح بعرض الفيلم. (٤)

من المواقف الجريئة الأخرى:

أن أوتو برمنجر أخرج «القمر أزرق» (١٩٥٣) والرجل ذو الذراع الذهبية (١٩٥٥)، وقد أنتجا بدون تصديق مكتب الرقابة الذي رفض التصريح بعرضها. ولم يحصلا على ختم الرقابة إلا في عام ١٩٦٠، و بالطبع كانا مصنفين ضمن فئة C.

وحين قدم إليا كازان فيلمه «بيبي دول» (١٩٥٦) ــ وهو من إنتاجه ــ طلبت منه الرابطة حذف بعض المشاهد فلم يوافق، فصنفته ضمن فئة C لأنه مفسد ومهين للمعايير الأخلاقية المسيحية. كما قررت ــ كإجراء تأديبي ــ مقاطعة الصالة، التي عرضت الفيلم، لمدة ستة شهور.

إلا أن الحدث الذي شكل منعطفاً هاماً في مسار علاقة السينما. بجميع أشكال الرقابة، هو ما أثاره الفيلم الايطالي «المعجزة» (روبرتو روسيليني ــ ١٩٤٨) من ضجة وردود فعل عنيفة أثناء عرضه في أمريكا في ديسمبر ١٩٥٠، فقد توالت الاحتجاجات متهمة الفيلم بالالحاد والدعاية الشيوعية، وخرجت المظاهرات المضادة للفيلم، وقُطع أحد خطوط هاتف صالة السينما التي تلقت كذلك تهديدات بتفجيرها. والأساقفة حرضوا المؤمنين على مقاطعة الصالة، وانتهى الأمر بمنع عرضه في نيويورك وتقديم الفيلم إلى المحاكمة، غير أن المحكمة العليا قضت بتبرئة الفيلم في ٢٥ مايو ١٩٥٢، إستناداً إلى المادة الدستورية التي تضمن حرية التعبير، وألغت قرار المنع.

وهذا القرار لم يشكّل هزيمة كبرى للرابطة فحسب، بل أيضاً أدى إلى تقليم أظافر الرقابة وتقليص صلاحياتها.

الرقابة السياسية:

في موازاة هذه الرقابة الدينية، كانت هناك الرقابة السياسية التي تفرضها مكاتب الرقابة في الولايات والمؤسسات الحكومية العليا.

ففي الثلاثينات، ومع صعود الفاشية، كانت الرقابة حريصة على عدم التعرض للفاشية بسبب تخوفها من فقدان السوق الاوروبية: ألمانيا، إيطاليا، اليابان. (ولكن عندما دخلت أمريكا طرفاً في الصراع، بعد هجوم اليابان على بيرل هاربر في ١٩٤١/١٢/٧ سمحت بتصوير الأفلام المعادية للفاشية).

فقد كان المنتج والتر وانجز ينوي، في ١٩٣٨، إنتاج فيلم مضاد للنازية، مأخوذ عن رواية فنسنت شين «تاريخ شخصي»، ولكن المشروع تأجل حتى عام ١٩٤٠ حين ظهر تحت عنوان «مراسل أجنبي» من اخراج هيتشكوك.

وكاتب السيناريو جون هوارد لوسون عالج الحرب الأهلية الأسبانية في فيلم «النهر الأزرق» أو «حصار»، وحين قدم سيناريو التصوير، في يناير ١٩٣٨، إلى الرقابة، تمت الموافقة عليه بشروط عدم تحديد هوية الأطراف المتحاربة أو الاشارة إلى الأطراف المتورطة في الصراع، حذف بعض الجمل من الحوار، لاينبغي أن تكون للأحداث أو المواقع أو الملابس علاقة بالأحداث الحقيقية التي جرت أو تجري في أسبانيا (٥)

في مايو من نفس العام انتهى التصوير وأخذت الموافقة النهائية عليه، لكن أثناء عرضه، طالبت الكنيسة الكاثوليكية، عبر مكاتبها العديدة، بسحب ترخيص الرقابة، ومارست الضغوطات على المحافظين ومجالس المدن لمنع عرض الفيلم، وقد أدى ذلك إلى منعه في بعض الولايات وفشله تجارياً.

فيلم «الدكتاتور العظيم» (شارلي شابلن ــ ١٩٤٠) الذي يسخر من هتلر والفاشية منع عرضه في شيكاغو.

فيلم ملح الأرض (هربرت بيبرمان) الذي يعالج إضراب عمال المناجم، تعرّض أيضاً للمقاطعة ومنع عرضه في العديد من الولايات.

في فترة الحرب ــ مابين ١٩٤٢ و ١٩٤٥ ــ حقق جون هيوستون، لصالح مكتب الأعلام الحربي، فيلماً تسجيلياً يتألف من ثلاثة أجزاء منفصلة. بدلاً من أن يسجل مايرضي الجيش والحكومة، فقد صور بشاعة الحرب ومعاناة الجنود وهيمنة الموت. الجزء الثاني (معركة سان بيترو) أثار البنتاغون الذي أدانه باعتباره مضاداً للحرب، وطالب بحذف العديد من المشاهد، ولم يُعرض هذا الجزء إلا بعد إنتهاء الحرب. أما الجزء الثالث (ليكن هناك ضوء) فقد أزعج وصدم المسؤولين، وأدى ذلك إلى منعه لسنوات طويله.

المكارثية والقائمة السوداء:

لقد كانت الثلاثينات والأربعينات فترة هامة في السينما الامريكية، إذ برزت الافلام ذات المضامين الاجتماعية النقدية، وتعاظم دور السينمائيين ذوي الميول اليسارية، سواء في المجالات الفنية أو النقابية، وبطبيعة الحال فقد أدركت الحكومة مايشكله هذا الاتجاه من تهديد وخطورة، فقررت أن توجّه ضربة قاسية إلى صناعة السينما كإجراء رادع ــ متخذة من شعار «محاربة الأفكار الشيوعية التي تتسرب إلى الأفلام» ذريعة لهذا التدخل، الذي يشكل إهداراً حقيقياً للديمقراطية، ولحقوق المواطنين التي كفلها الدستور، ولاشاعة جو رهيب من الخوف واليأس والتوتر والشعور بفقدان الأمان والثقة، والذعر من إحتمال تأويل أي عمل بأنه معادي لامريكا.

هكذا بدأت المرحلة المكارثية ــ نسبة إلى السناتور جوزيف مكارثي ــ المماثلة لمحاكم التفتيش في العصور الوسطى.

وتشكلت «لجنة النشاطات غير الأمريكية»، المنبثقة من الكونجرس، في ١٩٣٨. وفي ١٣ أغسطس من نفس العام شرعت اللجنة في القيام بالتحقيقات من خلال الجلسات العلنية برئاسة السناتور مارتن دايز. ومن ضمن الذين شملتهم التحقيقات الفنان شارلي شابلن، الذي أستدعي للمثول أمام اللجنة في خريف ١٩٣٩.

لقد واجه شابلن ــ طول عمله ــ حملة عنيفة من قبل رابطة الحشمة والصحافة ومكاتب الرقابة. ففيلمه «الرأي العام» أو «إمرأة من باريس» » (١٩٢٣) منع في خمسة عشرة ولاية بتهمة الانحطاط الخلقي. (٦) وفيلمه «الأزمنة الحديثة» (١٩٣٥) عزّز من الأتهامات التي وجّهت إليه بأنه شيوعي، وبأنه يحاول تحطيم أسس المجتمع الأمريكي. وفيلمه «مسيو فيردو» (١٩٤٧) اتهم بالانحطاط، وطالب السناتور جون رانكين بترحيل شابلن حتى «نحول بين شبيبتنا و بين التأثر بمثل هذه الأفلام المنحطة»، وشنت رابطة الحشمة ضد مديري الصالات حملة عنيفة أسفرت عن فشل تجاري ذريع للفيلم، كما منع في عدد من الولايات (٧) وفيلمه «اضواء المسرح» (١٩٥٢) منع أيضاً في عدد من الولايات.

في ١٩٤٧ عادت لجنة النشاطات غير الأمريكية إلى عملها بعد توقف لتعقد إجتماعاتها في اكتوبر برئاسة السناتور ج . بارنل توماس (الذي سُجن بعد سنوات بتهمة التحايل وسلب أموال الحكومة) لمناقشة التسلل الشيوعي في صناعة السينما، واجراء تحقيقات حول هذا الموضوع. وكان قد سبق أن قام وفد من اللجنة بزيارة إلى لوس انجلوس (هوليوود) في مايو، وشرعوا في استدعاء شخصيات من هوليوود، وحصلوا على شهادات تمهيدية كافية لجعل الجلسات العلنية ضرورية.

عقدت جلسات الاستماع، أو الاستجواب، في واشنطن وكانت علنية ومذاعة. القاعة كانت تسع ٣٠٠ حاضر وحوالي ١٠٠ ممثل من وكالات الأنباء والمعلقين، بالاضافة إلى كاميرات الجرائد السينمائية والتلفزيون، ريتشارد نيكسون ــ الذي أصبح بعد سنوات رئيساً للولايات المتحدة ــ كان عضواً في اللجنة.

من ٢٠ إلى ٢٥ اكتوبر تم الاستماع إلى شهادة ٢٣ شخصاً من «الشهود الوديّين»، من ضمنهم: رونالد ريجان ، جاري كوبر، روبرت تايلور، والت ديزني، ليوماكاري.

في ٢٧ أكتوبر بدأ الاستماع إلى شهادة «العدائيين»، ومن ضمنهم: ادوارد ديمتريك (٨) رينج لاردنر (كاتب)، جون هوارد لوسون (كاتب)، البرت مالتز (مخرج)، دالتون ترومبو (كاتب)، ادريان سكوت (منتج)، هربرت بيبرمان (مخرج)، الفابيسى، ليستركول، صامويل أورينتز.

هؤلاء العشرة ــ الذين اشتهروا «بعشرة هوليوود» رفضوا الادلاء بالشهادة والاجابة على السؤال التقليدي المعروف: «هل أنت الآن، أوكنت، عضواً في الحزب الشيوعي؟». متمسكين بالتعديل الأول للدستور، والذي ينص على أن «أي تحقيق في المعتقدات السياسية للفرد مناقض للمباديء الأساسية للديمقراطية».

وقال هوارد لوسون معلقاً على السؤال: «إن السؤال عن الشيوعية ليس، بأية حال، على علاقة بهذا التحقيق الذي هو محاولة للسيطرة على السينما، وغزو الحقوق الأساسية للمواطنين الأمريكيين في هذا المجال. السؤال هنا لايتعلق فقط بمسألة عضويتي في أية منظمة سياسية، لكن هذه اللجنة تحاول اكتساب الحق الذي حجب تاريخياً عن أية لجنة من هذا النوع. إنكم تستخدمون الطريقة التي استخدمتها ألمانيا النازية لتخلقوا حالة من الرعب هنا، لكي تخلقوا جواً زائفاً برمّته تجرى فيه هذه الجلسة، حتى يمكنكم عندئذ أن تلطخوا صناعة السينما، ويمكنكم أن تستمروا بالنسبة للصحافة ولأي شكل من أشكال الاتصال في هذا البلد. لقد وضع قانون الحريات بالضبط ــ ليمنع عمل أية لجنة يمكن أن تنتهك الحقوق الأساسية للامريكيين (٩).

في ٣٠ أكتوبر أغلقت الجلسات، وأعلنت اللجنة بأنها ستقوم، بمساعدة محللين خبراء، بإعداد دراسات عن الدعاية الشيوعية في هوليوود.

وبعد مرور ثلاثة أسابيع (نوفمبر)، قرر الكونجرس استدعاء العشرة واتهمتهم بإهانة الكونجرس برفضهم الادلاء بشهاداتهم أمام اللجنة. وفي نفس اليوم عقد ممثلوا الشركات السينمائية الكبيرة إجتماعاً وأصدروا بياناً معلنين فيه قرارهم بإيقاف العشرة عن العمل حتى تتم تبرئة ساحتهم، «و يطهّروا أنفسهم من الخزي و يصرحّوا تحت القسم على أنهم ليسوا شيوعيين ..» كما أعلنوا أنهم لن يوظفوا أي شخص شيوعي أو عضو في حزب يعمل على الاطاحة بالحكومة عن طريق القوة أو بأساليب غير شرعية وغير دستورية..

هكذا ظهرت الى الوجود «القائمة السوداء» المشؤومة في البداية، كانت هناك معارضة من قبل السينمائيين، للجنة وللقائمة السوداء، على شكل بيانات علنية وسرية، غير أن تأثير هذه المعارضة كان محدوداً جداً، وسرعان ماانحسرت بينما، في المقابل حظت اللجنة بتأييد واسع من رابطة المحاربين القدماء والصحافة (خاصة تلك التي يسيطر عليها المليونير وليام راندولف هيرست .. والتي كانت تطالب بفرض رقابة فيدرالية) بالاضافة إلى القوى اليمينية المسيطرة داخل صناعة السينما (مثل «تحالف السينما للحفاظ على المثل الأمريكية»، والذي تأسس عام ١٩٤٢) والمنظمات المختلفة الأخرى (جماعات الضغط هذه أضافت بحماس كبير أسماء من عندها .. بالطريقة الكلاسيكية المتبعة عند البحث عن السحرة).

والذي كرّس القائمة السوداء كواقع ونظام، هو التهديد المسلّط بفرض الرقابة الفيدرالية، ومقاطعة دور السينما.

ضمنت القائمة حوالي ٢٥٠ إسماً من الاسماء البارزة في جميع المجالات الفنية في السينما والراديو والتلفزيون والمسرح. والقائمة تعني: إلغاء جميع الاتفاقيات المعقودة معهم، وحرمانهم من العمل تماماً في الوسط الفني. ولايُرفع إسم الشخص المدرج في القائمة إلا إذا: مثل امام اللجنة، أو مكتب التحقيقات الفيدرالية، وأجاب على كل شيء دون أن يخفي شيئاً. أو أثبت أنه ليس، أو لم يعد، شيوعياً. أو أدلى بأسماء أخرى (بمعنى آخر، أن يصبح مخبراً).

والمعروف أن العديد من «الأبرياء» الذين أدرجت أسماؤهم في القائمة لم يكونوا شيوعيين، وانما أغلبهم من الليبراليين أو المتعاطفين الذين أثاروا سخط هيئة أو أخرى. وبعض الأفراد ضمتهم القائمة عن طريق الخطأ، أوتشابه في الأسم.

في شهر يونيو ١٩٥٠، رفضت المحكمة العليا بحث قضية «عشرة هوليوود» الذين ذكرناهم سابقاً، وبدأوا في تنفيذ أحكام السجن الذي تراوحت عقوبتها بين ستة أشهر وسنة. وكان ذلك يُعتبر تأييدا من المحكمة لممارسات اللجنة، التي استأنفت جلساتها في ربيع ١٩٥١ (الحرب الكورية، التي نشبت قبل عام، كانت احدى الدوافع التي أدت الى ذلك).

ومن جديد أخذت اللجنة في شن غاراتها ضد الخطر الشيوعي في هوليوود. ومن خلال مراجعة محاضر الجلسات ، نستطيع أن نكتشف بسهولة بأن الغرض الأساسي من هذه التحقيقات هو ترهيب الفرد، ولجم جموحه، وارغامه على ممارسة عملية الاذلال الذاتي.

وفيما يلي عرض سريع وموجز لأهم وأبرز الأحداث والمواقف التي شهدتها تلك السنوات الرهيبة (١٩٥١ ـ ١٩٥٥):

□ الاستماع الى شهود «وديدين» كانوا يرددون الاكاذيب والوشايات المبتذلة لنيل رضا اللجنة والأفلات بجلودهم.

□ الممثلان جون جارفيلد وجوزيه فيرر هيئا أنفسهما لشرح، والدفاع عن، كل فعل من أفعال حياتهما المهنية والشخصية فقد لجآ إلى المحامين وأنفقا كمية ضخمة من المال والوقت ـ قبل الجلسات ـ لاستعراض أفعالهما ودوافعهما. ولقد أنكر كلاهما بشدة أية رابطة بالشيوعية الآن أو في الماضي. وذهبا إلى حد استئجار محققين للتنقيب عن أي شيء مشين في حياتهما حتى يكونا مستعدين تماماً بالأجوبة سواء كان السؤال عن إشاعة زائفة أو يتعلق بوقائع. (١٠)

□ امتنع الممثل هوارد داسيلفا عن الشهادة متمسكاً بالتعديل الخامس للدستور والذي يكفل الحق في الامتناع عن الشهادة ضد النفس (وهذا يعني حماية الذات والاصدقاء والمعارف). لقد صرح الممثل بأن ممارسات اللجنة غير شرعية، ومن ثم فقد أدرج ضمن القائمة السوداء، وهذا أدى بالمنتج هوارد هيوز إلى اعادة تصوير اللقطات التي ظهر فيها ـ مستبدلاً اياه بممثل آخر ـ رغم أن التصوير منته والفيلم «اثر القاتل» معد للعرض.

□ داسيلفا لم يعمل في السينما إلا في ١٩٦٢. وابتداء منه أخذ عدد متزايد من الشهود بالتمسك بالتعديل الخامس.

□ في ٢١ مايو ١٩٥٢ وافقت الكاتبة ليليان هيلمان على الشهادة «ضد» نفسها ــ رغم انكارها أنها ذات انتماء سياسي. بشرط ألا تكون مجبرة على الشهادة ضد الآخرين.

□ في ١٤ يناير ١٩٥٢ استمعت اللجنة إلى المخرج إليا كازان في جلسة مغلقة، حيث القى بياناً، نشرته الصحافة في ابريل ١٩٥٢، اعترف فيه بأنه انضم الى الحزب الشيوعي عام ١٩٣٤ وانفصل عنه عام ١٩٣٦ لأن «الشيوعيين كانوا ينتهكون أوتوماتيكياً الممارسات اليومية للديمقراطية التي كنت معتاداً عليها. كانوا يحاولون السيطرة على الفكر وكبت الرأي الشخصي. وكانوا في العادة يشوهون و يغلقون و ينتهكون الحقيقة». (١١)

وفي ١٠ سبتمبر ١٩٥٢ استمعت اليه اللجنة، مرة اخرى، في جلسة مغلقة، وأدلى بمعلومات تتعلق بنشاطات العديد من الذين كانوا منتمين الى الحزب، مع ذكر أسمائهم. وأعد قائمة بالأفلام والمسرحيات التي حققها، مصحوبة بمذكرة تبريرية، نذكر منها: شجرة تنمو في بروكلين (١٩٤٤) قصة أمريكية نموذجية ولايمكن أن تحدث إلا هنا، وهي تمجيد لأمريكا، ليس في الجوانب المادية بل في الجوانب الروحية./ الكيد المرتد (١٩٤٦) يبين العكس تماماً من تشهير الشيوعيين بامريكا/ اتفاق الجنتلمان (١٩٤٧) هو النقيض للصورهالتي يقدمها الشيوعيون عن الامريكيين/بينكي (١٩٤٩) الجميع تقريباً أحب هذا الفيلم ماعدا الشيوعيين الذين هاجموه بعنف/ ذعر في الشوارع (١٩٥٠) البطل طبيب في وزارة الصحة بالولايات المتحدة/ عربة اسمها الرغبة (١٩٥٠) ليست سياسية لكنها انسانية عميقة/ فيفا زاباتا (١٩٥١) فيلم مناهض للشيوعية.

□ في أغسطس ١٩٥٥ أجّريت تحقيقات مع ٢٣ شاهد، لم يتعاون منهم مع اللجنة سوى شخص واحد وتذرع ١٨ شاهد بحماية التعديل الخامس، بينما تحدى أربعة آخرون اللجنة برفض الاستجواب.

لقد كان زمناً صعباً ورهيباً، لم يمر دون نتائج مأساو ية، فإلى جانب الاستبعاد الدائم من مجال العمل، والعزلة الاجتماعية، وحالات الطلاق، والمنفى الاختياري .. وقعت مآسي أكبر: جون جارفيلد ــ ممثل ــ مات في ١٩٥٢ إثر نوبة قلبية قبيل مثوله للمرة الثانية أمام اللجنة.

مادي كريستيانز ــ ممثلة ــ ماتت في ١٩٥١ بعد إدراجها في القائمة. جون براون ــ ممثل ــ مات بعد إدراجه في القائمة السوداء. فرانسس يونج، مادلين ديمتريك: ممثلتان ــ انتحار. فيليب لوب، ممثل، انتحار في ١٩٥٥. بالاضافة إلى انتحار كل من: شاعر، ناقد، مساعد وزير الخزانة، سفير، موظفين بوزارة الخارجية، مهندس صوت، محلف بوزارة العدل، عالم أبحاث.

إن مسؤولية موت هؤلاء، نتيجة أسباب «طبيعية» ونتيجة «انتحار»، تقع على عاتق لجان التحقيق وواضعي القائمة السوداء. وثمة حالات أخرى من الاضطهاد والتشريد.

□ هانز ايسلر: موسيقي الماني. أبعد هو وزوجته عن الولايات المتحدة في ١٩٤٨.
□ سينمائيون هاجروا إلى فرنسا (جول داسان)، و بريطانيا (كارل فورمان، سي اندفيان، جوزيف لوزي).
□ بول روبسون ــ مغن وممثل ــ ألغت وزارة الخارجية جواز سفره في ١٩٥٠، ولم تمنحه الجواز إلا في ١٩٥٨.
□ الممثل ج . ادوارد برومبرغ رحل الى لندن ومات في ١٩٥١ أثناء البروفات على مسرحية يشترك فيها.
□ المخرج جول داسان، الذي ادرج اسمه في القائمة بينما كان موجوداً في فرنسا، عرض عليه تحقيق فيلم كوميدي في فرنسا. قبل التصوير بأيام وصلت برقية من رئيس نقابة التقنيين في امريكا مفادها بأن الفيلم سوف لن يعرض في الولايات المتحدة إذا أخرجه داسان، المنتج الفرنسي ألغى إتفاقه مع داسان.
□ استدعي شارلي شابلن أكثر من مرة للمثول أمام اللجنة، فقرر الرحيل عن أمريكا في ١٨ سبتمبر ١٩٥٢ والاستقرار في سويسرا قائلا: لم أكن مهتماً بالعودة، أو بعدم العودة إلى هذا البلد التعيس (..) وكلما ابكرت في التخلص من ذلك المناخ العابق بالحقد، كلما كان الأمر أفضل». (١٢)

هذه الممارسات التعسفية أدت أيضاً إلى انخفاض مستوى الانتاج السينمائي في الكم والكيف، فقد اختفت النزعات النقدية وحتى الليبرالية، و بدأت الافلام تصبح حذرة ومحافظة و «غير مؤذية» والجمهور أخذ يبتعد عنها تدريجياً، فبينما كان نتاج الاستديوهات في ١٩٥١ حوالي ٣٩٦ فيلم، تقلص في عام ١٩٥٥ إلى ٢٤١ فيلم.

القائمة السوداء، من جهة أخرى، كانت تعني سوقاً سوداء. فهي لم تطبق عملياً على كتاب السيناريو الذين لجأت اليهم الشركات لكتابة أفلامهم رغم كل شيء. لكن المخطوطات كانت تباع باسماء مستعارة (و بسعر يبلغ عشر ماكانوا سيدفعونه حينما كانت اسماء الكتاب معروفة ومقبولة) أو عن طريق أفراد يعملون كواجهة و يدعون أنهم أصحاب النصوص. وكانت هذه السوق تتسبب في وقوع نتائج مربكة، مثلما حدث في حفل توزيع جوائز الاوسكار عام ١٩٥٦، حيث فاز روبرت ريتش باوسكار أفضل سيناريو، ثم تبين فيما بعد أنه إسم مستعار لدالتون ترومبو.

التحولات وتقلص الهيمنة الرقابية:

منذ منتصف الخمسينات بدأت التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية في الولايات المتحدة تفرض نفسها على المجال السينمائي، فقد ازدادت النزعة الليبرالية التي تحمل نوعاً من التساهل ازاء الأعمال الفنية. وشكّل التلفزيون مجالاً منافساً، ذا خطورة. دفع بالسينما إلى معالجة موضوعات لايجرؤ التلفزيون على تناولها. وقانون الانتاج (الرقابة)، الذي تغيرّ في ١٩٥٨، صار أكثر هشاشة وأقل فعالية وتأثيراً. ورابطة الحشمة واجهت انتقادات عديدة بسبب رجعيتها ولكونها تمنع

الأفلام أو تفرض المقاطعة ضد الصالات، ولكنها لم تكن تنصح المؤمنين بمشاهدة الأفلام «الهادفة»، ولأن الرابطة كانت حساسة تجاه هذه الانتقادات، فقد غيرت هو يتها ومنهجها، وصار إسمها ــ منذ ١٩٦٥ ــ «المكتب الكاثوليكي القومي للافلام السينمائية».

ولجنة النشاطات غير الأمريكية ابتعدت عن هوليوود بعد أن حققت أغراضها، وتغير إسمها ــ في ١٩٦٩ ــ الى «لجنة الكونجرس للأمن الداخلي». أما القائمة السوداء فقد ألغيت في أوائل الستينات.

في فترة الستينات اعتبرت المحاكم العليا أن رقابة الأفلام، قبل عرضها، عمل غير قانوني، وأن الرقابة بذاتها تتنافى مع مواد الدستور الذي يضمن حرية الرأي والتعبير. وقد كانت هذه القرارات تصدر من المحاكم، في مختلف الولايات، بعد كل دعوى قضائية تتخذ ضد فيلم ما.

في ولاية اطلنطا، وهي المنطقة الحساسة منذ زمن طو يل، أزيلت الرقابة بشكلها القديم بعد أن حكمت محكمة جيورجيا العليا بأن القانون الذي يطالب بالحصول على ترخيص لعرض الأفلام هو انتهاك لدستور الدولة، وأي تدخل في حرية التعبير أو حرية الصحافة محظور على نحو قاطع.

وكان رد فعل الجهات الرسمية ازاء هذا القرار، أن مرروا قانوناً جديداً يقضي بتصنيف كل فيلم على أساس أنه «مصرح بعرضه» أو «غير مناسب للشباب» أو «معترض عليه» .. وأن ينشر هذا التصنيف في الاعلانات وعلى شباك التذاكر، لكن شركة كولومبيا اعترضت على هذا القانون في المحكمة بسبب غموضه وانتهاكه للدستور، وطعن القاضي في قانون التصنيف هذا، مصرحاً بأن اطلنطا غير مخوّلة بسن قانون في ظل دستور البلاد.

وفي سيتل أيضاً ألغت المحكمة القانون الذي يتعلق برقابة الافلام لكونه ينتهك الدستور (١٣)

منذ منتصف الستينات، بدأت السينما الراديكالية في البروز فبالرغم من تعرض الحركات العمالية الثورية والاحزاب اليسارية للضرب خلال الاربعينات والخمسينات، إلا أن الواقع الامريكي قد أنتج حركات أخرى مضادة مثل: اليسار الجديد، الفهود السود، التجمعات المناهضة لحرب فيتنام، والحركات النسائية.

غير أن هذه الأفلام كانت تواجه صعوبات عديدة أهمها غياب المموِلين والموزعين، فالشركات الرأسمالية الكبرى ظلت هي المسيطرة والمتحكمة في أسواق الانتاج والتوزيع.

وفي هذه الفترة أيضاً ظهرت موجة من أفلام الجنس والعنف، والتي تحدّت الرقابة، خاصة بعد التحولات التي حدثت في نظرة المجتمع والقضاء بالنسبة الى مفهوم الرقابة وتعاليمهاومقاييسها. كذلك خرجت الأفلام الطليعية، المنتمية الى الاندرجراوند التي كانت تتناول موضوعات التابو بجرأة، من الصالات الخاصة والأندية لتغزو دور العرض العامة والمهرجانات.

لكن هل تم إلغاء الرقابة نهائياً؟

مكتب تصنيف الأفلام:

الشواهد الواردة هنا تؤكد أن الرقابة مازالت موجودة لكن متخذة أشكالاً متعددة أكثر تهذيباً ونعومة، ولكنها ليست أقل خطورة من الممارسات السابقة.

إزاء موجة أفلام العري التي حاولت الرقابة أن تصدها في البداية بمنع بعضها مثل: مخلوقات ملتهبة (١٩٦٢ ــ جاك سميث)، كان يجب أن تظل في الفراش (باري ماهون)، المرأة المشاركة (١٩٦٨ ــ روس ماير)، الحنجرة العميقة (١٩٧٣ ــ جيرارد داميانو) ثم فشلهابسبب حماية المحاكم لها، ومانتج عن ذلك من انتشار هائل لها.. كل هذا أدى إلى إنشاء مكتب خاص في نوفمبر ١٩٦٨ لتصنيف الافلام، معتمدة في التصنيف على وضع شروط وتقسيمات: للجمهور العام (G)، للصغار المصحوبين باولياء الأمور (AA)، للبالغين مع منع دخول من هم تحت سن ١٦ إلا بمصاحبة أحد الوالدين أو وصي بالغ (R)، ممنوع لأقل من ١٦ سنة (X).

وقد صرح رئيس الاتحاد جاك فالنتي آنذاك قائلاً: «تدل دراساتنا على ان هذا النظام من التقسيم تدعمه صناعة السينما، كما يستقبله الجمهور بكل ارتياح. ومنذ بدء هذا النظام قلت المقترحات التشريعية في الولايات والمدن لغرض تصنيف الأفلام بحكم القانون. إننا نعترض على أي رقابة قانونية مهما كانت صيغتها، وإن كنا في الوقت نفسه، لانختلف مع أي مقترحات تحدد الاباحية والقذارة، مادامت غير موجهة للسينما فقط، ومادامت تراعي أن مايوصف بأنه ضار للصغار قد لايكون كذلك بالنسبة للبالغين» (١٤)

في مارس ١٩٧٠ تغيرت التصنيفات بشكل طفيف: فئة (X) لأقل من ١٧ سنة، فئة (GP) للصغار المصحوبين باولياء الأمور.

في ١٩٧٢، نشر ستيفن فاربر كتاباً بعنوان «لعبة تصنيف الافلام»، استنتج فيه (من واقع بحوثه ومحاوراته مع أعضاء المكتب لفترة ستة أشهر في عام ١٩٧٠) أن المكتب يشكل رقابة فعلية، فهو يهدد الاستديوهات والسينمائيين بالتصنيفات غير المرغوبة مثل X أو R، وذلك من أجل إرغامهم على حذف مشاهد رئيسية أوقصيرة، سواء من السيناريوهات أو الأفلام، والمكتب كان يبرر ذلك بحماية الصناعة وانقاذها من الرقابة الرسمية، بالاضافة إلى خشيته من ردود فعل الجمهور تجاه الافلام المتطرفه. وبالرغم من عدم وجود دليل مادي وحقيقي عن تأثيرات الجنس والعنف في السينما، إلا أن هذا لم يمنع المكتب من فرض إرهابه وممارساته القمعية، فالاستديوهات تخشى فئة X وتحاول قدر المستطاع تجنب هذه العلاقة لأسباب إقتصادية، فهي تسبب خسارة مادية لأن العرض سيكون مقتصراً على البالغين فقط، وهي بذلك تفقد جمهوراً كبيراً يتشكل أغلبه من المراهقين والصغار، كما أن بعض الصالات كانت ترفض عرض هذه الافلام، والعديد من الصحف لم تكن تقبل نشر اعلانات عنها.

و يوضح الكتاب أن وظيفة المكتب الأساسية هي التصنيف وليست قراءة السيناريوهات واقتراح الحذف أو التعديل. كما يكشف الكثير من الممارسات التعسفية واللامعقولة للمكتب.

ثمة وجه آخر للرقابة يتمثل في شركات الانتاج والتوزيع، فالى جانب تحكم هذه الشركات الرأسمالية (١٥) في العمل الفني من حيث الهيمنة على جميع دقائقه، واختيار الفنيين وغير ذلك، وامتلاكهم للصالات الرئيسية، فانهم أيضاً يمارسون الحذف والاختصار لأسباب عديدة منها:

١ ــ تجنب فئة X أو R

٢ ــ أن يكون صالحاً لعرضه في التلفزيون.

٣ ــ مراعاة طول الفيلم بحيث لا يغضب الجمهور أو يثير ضجره. ولضمان عرضه في أكثر من حفلة في اليوم.

٤ ــ مراعاة قوانين وتقاليد الدول التي سيوزع فيها الفيلم من النواحي السياسية والاجتماعية والدينية.

وقد ذكرنا سابقاً ما تعرضت له افلام اريك فون ستروهايم من بتر وتشويه في العشرينات. وثمة نماذج أخرى نذكر منها: عبر الميسوري الرحيب (وليام ويلمان، ١٩٥٠)، نيويورك نيويورك (مارتن سكورسيز)، بوباي (روبرت التمان)، اللمعان (ستانلي كوبريك)، ضوء الشفق الأخير (روبرت الدريتش)، بوابة السماء (مايكل سيمينو).

لقد كانت هناك محاولات عديدة للانفلات من سيطرة الشركات الكبرى، وذلك عبر تشكيل شركات انتاج خاصة ومستقلة من قبل السينمائيين أنفسهم، وتعود هذه المحاولات الى عام ١٩٠٩، إلا أن جميعها كانت مجهضة، واخفقت في اثبات وجودها. ولم تبرز هذه المحاولة من جديد وبكثافة إلا في اواخر الستينات.

الارهاب الرسمي:

الجهات الرسمية أيضاً كانت تمارس الرقابة سواء بالمنع، أو تقديم الفيلم الى المحاكمة، أو بالمداهمات التي كان يقوم بها مكتب التحقيقات الفيدرالي لمصادرة فيلم ترى فيه مادة خطرة تهدد أمن الدولة:

- فيلم TiTicut Follies اخراج فريدريك وايزمان (١٩٦٧): وهو تسجيلي يصور الحياة في مستشفى السجن الخاص بالمجرمين المجانين. منع عرضه.

- أثناء تصوير الفيلم التسجيلي «اندرجراوند» (١٩٥٧ ــ اخراج اميل دي انطونيو مع ثلاثة اخرين) الذي يدور حول المنظمة السريه (ويذر اندجراوند) التي تشكلت في اوائل الستينات مع بروز الحركة الطلابية والتي لجأت الى العمل السري في ١٩٦٩..تم استدعاء المخرجين للمثول مع أشرطتهم وتسجيلاتهم الصوتية أمام المحكمة الفيدرالية الكبرى في لوس انجلوس ، في

مـايـو ١٩٧٥. قبل الموعد باسبوع سحب الاستدعاء دون ابداء تفسير. صانعو الفيلم صرحوا بأنهم لـن يتعاونوا مع المحكمة. وقام عدد كبير من السينمائيين البارزين ـــ من ضمنهم اليا كازان ـــ بـاصدار بيان يدافع عن السينمائيين وحقهم في اكمال الفيلم. لقد رأوا بأن اصدار الاستدعاء ثم سـحبه ماهو إلا أسلوب جديد وفعال من المضايقات الرسمية، فبالامكان إعادة اصدار الاستدعاء في اي وقت، و بالتالي فان السينمائي معرض للاعتقال ومصادرة المواد.

هوامـــــش

(١) Film Comment — Vo 14. No. 4 — Summer1968

(٢) نفس المصدر

(٣) المصدر السابق

(٤) المصدر السابق

(٥) Cineaste — Vol. Vlll. No 4، Summer 1978

(٦) كتاب «شارلي شابلن، دراسة في حياته واعماله»، اعداد: ابراهيم العريس، دار ابن راشد ١٩٧٩.

(٧) نفس المصدر.

(٨) ديمتريك أصبح شاهداً ودوداً في تحقيقات ١٩٥١.

(٩) انظر كتاب «المكارثية والمثقفون» ـــ اعداد: اريك بنتلي. ترجمة: أحمد حسان ـــ دار ابن خلدون ١٩٨٠.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) كتاب «شارلي شابلن، دراسة في حياته واعماله» ـــ اعداد ابراهيم العريس.

(١٣) (1،2،3) Film Cooment — Vol 1 No . 3 — 1962

(١٤) صـنـاعة الافلام الروائية ـــ إعداد: إيفان بتلر ـــ ترجمة: احمد الحضري ـــ مطبوعات نادي السينما بالقاهرة ـــ ١٩٧٦.

(١٥) مـنـذ بـدايـة الـسـتينات أصبحت الاستديوهات الكبرى تحت سيطرة البنوك أو الشركات المتكتلة العاملة في حقول البترول والعقارات والتأمينات والطيران والسيارات.

رأس يجدد المتن

[الصورة الفنية في الشعر القرمطى]

محمد محي الدين اللاذقاني

سئل فلوبير مرة لماذا لايطبع في كتاب المحاضرات التي يلقيها شفهيا في الكوليج دي فرانس فقال لسائله و يبدو أنه احد طلابه: «الشكل يكلف كثيرا يابني». وتتلخص معاناة فلوبير مع الشكل أزمة الادب في كل عصوره وخصوصا الشعر، فقيمة الشاعر الحقيقية وأصالته يحددها الشكل الذي يكتب فيه، دون أن يعنى ذلك انفصاله عن المضمون. و يضع ارسطو المشكلة على مستوى اكثر تحديدا فيقول «ان الشيء العظيم هو الى حد بعيد قابلية التحكم في المجاز وهذا وحده لايمكن ابانته من جانب شخص آخر فهو علامة النبوغ».

ولم يكن النقد الادبي عند العرب بعيداً عن طرح هذه القضية فمنذ أن فرق الجاحظ بين المعنى والمبني والمعركة على اشدها بين أنصار المضمون. ولأمر ما أصبحت عبارة الجاحظ التالية قاسما مشتركا في كل بحوث النقد، مع انها ليست الاكثر اصالة في هذا المجال . «والمعاني مطروحة في الطريق يصدفها العجمى والعربي والبدوى والقروى والمدني وانما الشأن في اقامة الوزن وتميز اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فانما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير».

ان وجود هذا النص المتقدم يشكك بأصالة ناقد أدبى آخر هو القاضى الجرجانى الذى ينفى عن الشعر ــ الجاهلى على الاقل ــ احتفاله بقضية الشكل: «وانما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحتة وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب، و بده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولاتحفل بالابداع والاستعارة اذ حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[١].

وحاول محمد مصطفى هدارة أن يخفف من النظرة الجزئية المحدودة لهذا الناقد ففسر النص باعتبار أن صاحبه يعني ان القدماء لم يكونوا يتعمدون الصنعة تعمدا مثل المحدثين الذين أتوا

بعدهم[٢] لكن هذا التعاطف لا ينفى عن الجرجاني وغيره من نقاد المرحلة قصورهم في النفاذ الى داخلية النص الشعري من خلال ماتعرضوا له من نصوص. ولنا أن نستثنى منهم ناقدا قليل الحظ هو أبو على الحاتمى الذي تفرد بالقول بربط الشكل بالمضمون، و بالوحدة الموضوعية للقصيدة «مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض اعضائه فمتى انفصل واحد عن الاخر و باينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفر معالمه وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان».[٣]

ان هذا الرأى ولاشك اكثر تقدما في فهم الشعر من الرأي العاطفي لشاعر الشكل الاول ابى تمام الذى ينسب اليه المرزباني القصة التالية: «دخلت على أبى تمام الطائى وقد عمل شعرا لم اسمع احسن منه، وفي الابيات بيت واحد ليس كسائرها، فعلم أنى قد وقفت على البيت فقلت: لو أسقطت هذا البيت فضحك وقال: أتراك اعلم بهذا منى: انما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة كلهم أديب جميل متقدم ومنهم واحد قبيح متخلف فهو يعرف أمره و يرى مكانه ولا يشتهى أن يموت ولهذه العلة وقع مثل هذا في أشعار الناس».[٤]

ان استغراب صدور هذا الرأى القبيح عن الولد القبيح يكتسب اهميته في تاريخ النقد لانه صادر عن شاعر صرف همه الى التجويد في الشكل لدرجة اهمال المضمون أحيانا أو لنقل عدم التناسب داخل القصيدة. ولو ترك كل شاعر أولاده المشوهين في قصائده لاحتاج النقد الى مستشفى ضخم لأبيات العاهة.

ان كل قصيدة مؤلفة من عشرة أبيات وراءها ثلاثة أضعاف العدد من الأبيات المشوهة والميتة التى يسقطها الشاعر الحقيقى حفاظا على مستواه. وقد لخص النقد الاسلوبى العربى الشكل الشعرى تحت عنوانين رئيسيين هما الصنعة اللفظية والصنعة المعنوية. و يعنون بالاولى الزخرفة التى يحدثها الشعراء في قصائدهم من جناس وطباق وتصريع وترصيع ومقابلة. أما الصنعة المعنوية عندهم فتعنى الصورة الشعرية ومرتكزاتها الاساسية من تشبيه وتمثيل واستعارة و ينطوى هذا التقسيم على قصور بين لانه يهمل اهم مافي الشعر وهو الخيال كما يهمل ايضا الايقاع الموسيقى والمناخ النفسى للشاعر والقصيدة.

وحتى نتلافى مثل هذا القصور في دراسة الشعر رأينا ان ندرس اساليبه من خلال خمسة محاور:

١ ــ الصورة الشعرية.
٢ ــ الخيال الشعرى.
٣ ــ الوحدة الموضوعية.

٤ ــ الايقاع الشعرى.
٥ ــ اللغة الشعرية.

ولاكمال هذا التحليل أفردنا محورا خاصا للتجربة الشعرية وهى لا تتعلق بمضمون الشعر بقدر ما تتعلق بربط الاسلوب والافكار بجذرها الاجتماعى ونفسية قائلها وسنبحث كل واحد من هذه المحاور على حدة.

الصورة الشعرية:

اذا رمينا عصفورا بحجر فسنجرح أنفسنا، هذه هي حقيقة الشعر كما يقول ييتس. وعظمة هذا القول الذى لامثيل له في التعريفات التى أعطيت للشعر أنه يصوغ بقالب جميل مرهف حقيقة ضخمة لانه في الواقع صورة شعرية اخاذة تربط جزئيات الطبيعة بنفسية الشاعر بحقيقة الهدف النبيل للشعر. وصورة من هذا النوع لا تأتى عفو الخاطر الا لشاعر بارع في التصوير يعرف كيف ينحت من الكلمات قالبا بليغ الجمال. والصورة في الشعر هي حياة القصيدة وروحها وأهم أركانها، ولذلك نحكم على أصالة الشاعر ونبوغه بمقدار تفرده في صياغة الصور.

و يعيد درايد من عظمة شكسبير الحقيقية الى قدرته على التصوير والسهولة التى يشكل بها صوره فكأن جميع صور الطبيعة حاضرة في ذهنه .[٥]

ولقد اعطيت للصورة الشعرية عدة تعريفات أعمها وأشملها تعريف الشاعر الفرنسى بول ريفردى «ان الصورة ابداع ذهنى صرف وهي لايمكن ان تنبثق من المقارنة، وانما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة» ان الصورة لا تروعنا لانها وحشية او خيالية، بل لان علاقات الافكار فيها بعيدة وصحيحة ولايمكن احداث صورة بالمقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يدرك مابينهما من علاقات سوى العقل [٦] وهناك تعريف اكثر اختصارا لازراباوند حيث يعرف الصورة الشعرية بأنها «تلك التى تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن». [٧]

ولم يقدم النقاد العرب القدامى تعريفا واحدا عن الصورة، لأنهم تناولوها مجزأة ولم ينظروا اليها كجسم مستقل. فرغم أن الجاحظ في عبارته الواردة آنفا يقر بأن الشعر جنس من التصوير ــ الا أنه لم يحاول رصد الصورة في الشعر العربي. ولو فعل لتغيرت مسيرة النقد العربي القديم بكاملها ولقفز قفزة كبيرة بدلا من مراوحته في منطقة التفاضل بين الشكل والمضمون.

وفي الوقت الذى لا نجد فيه تعريفا واحدا للصورة الشعرية عند النقاد العرب نجد أن فلاسفة العربية حاولوا حل المشكلة بشكل جزئى. ومن غربله آرائهم في المحاكاه والتخييل يمكن القول انهم استخدموا المحاكاة بمعنى القدرة على التصوير. يقول الفارابى «فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو ان يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الامر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر مافيه فليس بضرورى في قوام جوهره، وانما هي أشياء يصير الشعر أفضل واعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الاشياء التى بها المحاكاة وأصغرهما الوزن».[٨]

هذا القول لا يعطى للصورة الاولوية فهي ضرورية لان الشعر يصير بها أفضل والخطوة المتقدمة في هذا التعريف هي تقديم الصورة على الوزن مما يسقط كلام قدامه ابن جعفر الذى لا يرى فى الشعر اكثر من كلام موزون مقفى.

ويمكن أن نعزو الى ابن سينا الذى كان معنيا بتوضيح علاقة الشعر بالرسم والموسيقى ابتكاره لمفهوم الصورة النفسية في النقد العربي «يجب أن يكون ــ الشاعر ــ كالعصفور فانه يصور كل شيء بحسبه وحتى الكسلان والغضبان كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق».[٩]

و يوضح ابن رشد فكرة ابن سينا عن التصوير النفسى بشكل أدق : «فكما ان ــ المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هوعليه في الوجود حتى انهم قد يصورون الغضاب والكسالى، مع انها صفات نفسانية، كذلك يجب ان يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ماهو عليه حتى يحاكى الاخلاق واحوال النفس».[١٠]

ولتوضيح الفكرة أكثر يقدم ابن رشد المثال التالى :«ومن هذا النحو من التخييل أعنى الذى يحاكى حال النفس قول ابن الطيب يصف رسول الروم الواصل الى سيف الدولة :

أتاكَ يكادُ الرأسُ يجحدُ عُنْقَهُ ... وتنقد تحتَ الذعرِ منهُ المَفَاصِلُ
يقوّم تقويمَ السماطينِ مَشيُهُ ... إليكَ إذا ماعَوَّجَتْهُ الأفاكِلُ[١١]

ومع اننا لانتفق مع ابن رشد في أن الشاعر يجب أن يصور كل شيء بحسب ما هوعليه الا أننا نعد قوله خطوة متقدمة أخرى في سبيل الوصول الى دراسة الصورة في الشعر العربى.

واذا حاولنا ان ندرس الصورة الشعرية في الشعر القرمطى بتقسيمها الى تشبيه وتمثيل واستعارة فسنقع بنفس الخطأ الذى وقع فيه النقاد العربي القدامى، لذا سنقتصر على ايراد بعض الصور المبتكرة من الشعر القرمطى مع توضيح علاقاتها الداخلية والنفسية.

من جميل تصوير القرامطة قول ابن لنكك في وصف حكام زمانه[١٣] :

بطالسُ وقلانسُ محشوةٌ ... يتعاشرونَ بِقِلَّةِ الإنْصافِ

الشاعر هنا يلغى الاشخاص لانهم لاقيمة فعلية لهم، القيمة للبطالس والقلانس التى يمكن أن تحشى بأى شيء، وماهم الا من تلك الاشياء التى يمكن ان تكون مادة صالحة للحشو فقط. ولايعنينا ان كانت الصورة قائمة على تشبيه أو استعارة تصريحية انما هي صورة قوية وفريدة لفراغ حكام ذلك الزمان وامكان الاستعاضة عنهم باى شيء حتى لوحشيت القلانس بالقش ووضعت على بعض الدمى لما تغير الأمر.

ولانكتشف ان القلانس محشوة بأدميين الا في عجز البيت حين ترد لفظة. «يتعاشرون»، وهى الاشارة الوحيدة الى أنهم أحياء، لأن الاشياء لا تتعاشر لكن هذا لايعطيهم صفة البشرية

فالتعاشر صفة حيوانية أيضا. و يوضح البيت الثانى جمال هذه الصورة [١٤]

مـاشِـئْـتَ من حِلِلٍ وَفْرِهِ مراكـبِ أبوابُ دُورِهِمُ بِلا أجوافِ

هنا تكتمل عناصر الفراغ والخواء التى يصف بها هؤلاء الرجال الجوف. وهذه الصورة كما نلاحظ أكثر قوة وأثرا بالنفس من الصورة التى يصفهم فيها بالقرود[١٥]:

لمن القى إذا أبْصَرْت فيهِمْ قُروداً راكبينَ على السُّروجِ

هـنـا عـنـاصر التشبيه تنقصها الاداة لكن المستمع او القارىء لا يحتاج الى جهد كبير ليعيد صياغتها «الحـكـام كـالـقـرود على صهوات الخيل» وهذه طريقة بدائية في التصوير الشعرى لا تدل على نبوغ كـبير، لان بـامكان اى شاعر محدود المواهب أن يأتى بمثلها، و ينطبق القول نفسه على الصورة التاليه لابى طاهر ابن الخبز أرزى[١٦]:

فَثوبُكَ مِثلُ الشَّمسِ مِنْ تحتِها الدُّجى وثوبِيَ مثلُ الغيمِ مِنْ تَحتِهِ الشّمسُ

الـصورة هـنـا واضـحـة سـهـلـة المتناول قريبة الحدود ولا جديد فيها فتشبيه نفس الانسان الشريف المكافح بالشمس في قوة الضياء أمر مألوف.

وهـذا الـشـاعـر الذى تخونه قدرة التصوير في هذا البيت يقدم لنا صورة في غاية التركيب حين يصف احدى الرياض[١٧]:

تَـنْشرُ فـيـهـا أيـدى الـربـيـع لـنـا ثـوبـاً مِـنَ الـوَشْـي حـاكـهُ الـقَـطْـرُ
كـانـهـا شـق مِـنْ شـقـائـقـهـا على رُبـاهـا مـطـارف خُـضرُ
ثُـمّ تـبـدت كـأنّـهـا حَـدقٌ أجـفـانُـهـا مِـنْ دمـائِـهـا حُـمْـرُ

وتـكـتـسب الصورة الكلية في هذه الابيات اهميتها لان الاستعارات المتلاحقة في البناء العام للصورة تؤدى وظيفتها على الوجه الأكمل وهي قادرة على الاطلاله على عالم مدهش جديد ليس بالواقعى، ملىء بـالـغـرابـة، ومـن هـنـا تنبع القيمة الحقيقية للاستعارة كما يقول ابن سينا: «واعلم ان الرونق المستفـاد بـالاسـتـعـارة والـتـبـديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والـروعـة كـمـا يـشـعـر الانـسـان مـن مـشـاهـدة الناس الغرباء فانه يحتشم احتشاما لا يحتشم مثله للمعارف».[١٨]

ومـن نـواحـى ضـعـف التصوير عند بعض شعراء القرامطة الاسفاف المبتذل في بذر ادوات التشبيه يمينا وشمالا دون حاجة لذلك، وهذا نجده كثيرا عند كشاجم الذي يسىء للهلال بتصويره على الشكل التالي[١٩]:

أو مـاتـراه يـلـوحُ فى جـو الـسـمـاء الأخضر
كـشـعـيـرة مـن فـضـة قـد ركـبـت فى خـنـجـر

والصورة قريبة من شبيهة لها عند ابن المعتز عن الزورق الفضى المحمل بالعنبر والصورتان رديئتان رغم ماتلقى الثانية من ثناء. وتكشف صورة كل من ابن المعتز وكشاجم عن أصل صاحبها ومستواه الاجتماعي فصورة ابن المعتز مترفة منعمة مثقلة بجماليات الفارغين بينما صوره كشاجم حادة سريعة تشى بأن صاحبها مستعجل ولا وقت لديه لانتزاع الاستغراب من نفوس مستمعيه.

ويمكن عد الحلاج ملك التصوير في الشعر القرمطى وخصوصا شعره الذي قاله في محبسه حين اتيحت له فرصة التجويد والتأمل. ومن صوره البسيطه ذات القدرة اللامحدودة على الايحاء بيتاه التاليان في حالة الاتحاد[٢٠]:

أتَّحدَ المَعْشوقُ بالعاشِق انْقَسَمَ المَوموقُ للوامِق
واشْتركَ الشكلانِ في حالِهِ فامتحقا في العالم الماحق

ان لفظة الماحق فى عجز البيت الثاني تكتسب كل هذه السطوة من اكمالها لحالة الامتحاق التى ينذر بها اشتراكهما في الشكل. والواضح ان عناصر الصورة في البيتين غاية في البساطة حتى ليخيل لكل فرد أنه بامكانه أن يركب مثلها، لكن يستحيل تصديق ذلك فهذا ماوصفته العرب بالسهل الممتنع :

ومن صور الحلاج الرهيبة التى تستعصى على التفسير[٢١]:

الذكر واسطة تخفيك عن نظرى اذا توشحه من خاطرى فكرى

وله مثل هذا كثير.
ومن جيد تصوير القرامطة قول الحسن الأعصم[٢٢]:

وَخَدٌّ كَوردِ الروضِ يُجْنى بأعينٍ وَقدْ عَزَّ حتى أنَّهُ ليسَ يُقْطَفُ

الشطر الاول من البيت لا جديد فيه الا تشبيه عيون الناس بالحصادين وقاطفى الزهور وقد فرض هذا التشبيه نضج خد الغلام وجماله. أما عجز البيت ففيه تلك المماحكة بين صعوبة الوصول الى الغلام المقترنة بالعزة والتمنع، وصعوبة قطف بعض الزهور النادرة، والمحروسة جيدا. والصورة حسية هنا بكل ماتعنيه الكلمة وفيها الكثير من المغالاة فكأن صاحبها يفكر بأصابعه لابعقله، وقوة الحس واضحة فى الاشتهاء اللامرئى للتمتع بذلك الجمال.

وسبق للناقد يوسف اليوسف أن لاحظ في أثناء دراسته لمعلقة النابغة الذبياني بأن النزوع نحو المغالاة في التصوير اللا واقعي يلبى أغراض الشعور المكبوتة [٢٣]. وهذا هو حال الحسن الاعصم في هذا البيت فلا شعوره يشتهى الغلام وشعوره يدفعه للاحتشام، فيتولد عن ذلك صورة شعرية حية عفوية منطلقة، لان الحرية الباطنية التي يفتقدها الشاعر تنوب منابها حرية التعبير التى تفيض في عفويتها الساذجة بضروب شتى من الأخيلة والصور[٢٤].

و يرى أ ــ س. دالاس وهو أحد صغار الكتاب في العصر الفيكتوري بأن انتاج الصورة الشعرية يرجع بشكل عام الى عمل العقل في عتمة اللاوعي[٢٥]. لذا تنمو القدرة على التصوير عند بعض الشخصيات المركبة كابن لنكك والحسن الاعصم بينما يكون التصوير عاديا قريب المتناول عند اصحاب الشخصيات البسيطة كالخبز أرزى وصاحب الخال الذي لانستطيع ان نجد عنده صورة شعرية واحدة جديرة بالاعجاب.

ولانريد أن نظلمه في هذا المجال فربما لم يكن الشعر شعره لان الصولى يقول: ولعلى بن عبدالله وأحمد بن عبدالله شعر أظن بعض من يميل اليهم و يكره السلطان عمله أو أكثره وحمله عليهما[٢٦].

ومن صور الخبز أرزى الجديرة بالوقوف قوله[٢٧]:

فمازالَ نَجْمُ الكأسِ بينى وبَيْنَهُ يَدورُ بأفْلاكِ السَّعادةِ والسَّعْدِ

النشوة لاتحتاج الى دليل في هذا البيت فالشاعر يسبح في ملكوت آخر لاعلاقة له بالملكوت الأرضى وهى حالة غريبة من السعادة لان الموقف نفسه نابع من مفاجأة[٢٨]:

أتى زائراً مِنْ غَيرِ وَعدٍ وقَالَ لى أصونُكَ مِنْ تَعليقِ قَلْبِكَ بِالوَعْدِ

وحين يضاف الى هذه المفاجأة قليل من الخمر تصبح الكأس نجما والسعادة مجره سماوية هائلة يدور بها الشاعر وحبيبه.

ولانستغرب اطلاقا مثل هذه الصورة لان الشاعر منذ البيت الاول في القصيدة يضعنا في جو تعبدى سماوي خاص[٢٩]:

خَليلَّى هلْ أبصرتُما أو سمعتُما بِأكرمَ مِنْ مَولىً تَمشّى إلى عَبْدِ

وحين تتمشى الآلهة لتزور عبادها لابد أن تكون كل صور القصيدة من ذلك الجو الحميم فوق الواقعى الذي لاتحكم للعقل فيه، وهذا يذكر بقول «مدلتون» على نحو أخف «أن البحث في المجاز لايمكن تتبعه بعيدا دون أن ننقاد الى حافة السلامة العقلية»[٤٠].

الخيال الشعري :

«الخيال مملكة الصورة فاذا كانت هى أعلى مراحل الابداع الشعري فان الخيال في الشعر هو الذي يربط جزئيات تلك الصورة، و بدونه يقع العجز عن التصوير. والشاعر المصور هو بالضرورة صاحب خيال خصب، ولانغالى اذا قلنا ان بعض الشعراء لايميزهم الا ذلك الخيال المجنح القادر على توليد الصور.

وأول مانلاحظه على الشعراء الكبار هي تلك اللمسة الخيالية التى لانجد بصماتها على شعراء الدرجة الثانية. وتصوير امرىء القيس لليل في معلقته هو من تلك اللمسات الخيالية التى لاتخطئها العين. والقاسم المشترك بين قمم شعرية كامرىء القيس وأبي نواس والمتنبي هو ملكة الخيال بالدرجة الاولى في حين أن ابا تمام ليس على نفس المستوى، لان بديعه لايحتاج الى كل هذا القدر من الخيال فاللعبة اللغوية فيه هي الطاغية.

وهناك شعراء عرب كثر لولا أن ملكة التخيل رفعت من رصيدهم الابداعي لطواهم النسيان كابن ميادة وابن هرمة والاقيشر. وكما أهمل النقاد العرب دراسة الصورة أهملوا ايضا دراسة الخيال، ولولا اقتراب اخوان الصفا من هذه المنطقة لظلت بكرا مجهولة التفاصيل.

وحتى اقتراب هؤلاء القوم من الخيال الشعري كان اقترابا تبسيطياً كعادتهم في تقريب الاشياء الى اذهان العامة، فالخيال عندهم من اعجب القوى المدركة حيث يمكن للانسان عن طريقها وفي ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب والسهل والجبل وفضاء الافلاك وسعة السماوات، و ينظر الى خارج العالم و يتصور فناءه و يتصور الاشياء ماله حقيقة ومالا حقيقة له، «ان المرء يمكنه ان يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة او نخلة ثابتة على رأس جمل، او طائر له أربع قوائم، أو فرساً له جناحان أو حماراً له رأس انسان وماشاكل ذلك مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة الى الجن والشياطين وعجائب البحر».[٤١]

و يرى الفارابى أن قوة المخيلة هي توأم النبوة وفي هذا القول تأكيد على نبوءة الشعر يقول أبو نصر «أن يكون الانسان اذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال فيقبل في يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلية، أو محاكياتها من المحسوسات و يقبل محاكيات المعقولات المفارقة وسائر الموجودات الشريفة و يراها فيكون له بما قبله من المعقولات نبوءة بالاشياء الالهية فهذا هو اكمل المراتب التى تنتهى اليها قوة المتخيلة وأكمل المراتب التى يبلغها الانسان بقوته المتخيلة»[٤٢]

و يتحدث ابن رشد حديثا غامضا عن القوة المتخيلة و يربط نشاطها بضعف المفكرة[٤٣] مما يعنى أن صاحب الخيال المميز يجب ان يكون بالضرورة محدود التفكير وهذا لايستقيم لان أرسطو مع كل دقة تفكيره هو من أقوى الفلاسفة خيالا.

والخيال لاينفصل عن التفكير ولكنه التفكير نفسه في عملية تلقائية أو لاشعورية على حد تعبير دالاس[٤٤]. ولاننا لانجد تعريفا جاهزاً للخيال عند النقاد والفلاسفة والشعراءالعرب سنضطر لاستعارة تعريف كولردج له مع مافيه من تعقيد وتقسيم الى خيال أولى وخيال مركب: «الخيال الاولى هو القوة الحيوية او الاولية التى تجعل الادراك الانسانى ممكنا وهو تكرار في العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة في الانماط المطلقة».[٤٥]

ولعل ابسط تعريفاته قوله بأن الخيال هو القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بوساطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن. ولهذا الشاعر الذي عرف

بانصرافه الى دراسة الخيال تعريف آخر مجمع على اصالته هو «تلك القوة التركيبية السحرية التى أفردنا لها لفظة الخيال تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن، أوالتوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين الاحساس بالجدة والرؤية المباشرة، الموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غيرعادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق». [٤٦]

واذا شئنا ان نترك كولردج لمعادلاته الصعبة فان رتشاردز يبسط المسألة و يلخص الخيال في ستة معان سهلة قريبة المتناول وسادسها تعريف كولردج السابق الذكر فالخيال عند رتشاردز [٤٧]:

١ ــ توليد صور واضحة.
٢ ــ استخدام لغة المجاز
٣ ــ تصور الحالات الذهنية للغيرعن طريق المشاركة الوجدانية.
٤ ــ الاختراع والجمع بين عناصر لا توجد بينها رابطة.
٥ ــ الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس ان لارابطة بينها [٤٨].

ونستطيع الآن بعد ان جمعنا شتات هذا المفهوم الهلامى للخيال الشعرى أن نرى مدى تطبيقاته على الشعر القرمطى مع ملاحظة أنه سيظل علينا أن ندرس الخيال الشعري القرمطى من خلال أثره في توليد الصورة نتيجة لقلة النصوص الوافية التى تكفى لدراسة الخيال عند كل شاعر على حدة.

ومن شعراء القرامطة الذين يظهر أثر الخيال قويا في شعرهم نصر بن أحمد في قوله [٤٩]:

أنْضى الهوى جَسَدِى وبَدَّلنِى جَسَداً تكَوَّنَ مِنْ هوى مُتجسِّدِ
مازالَ إيجادُ الهوى عَدَمى إلى أنْ صِرْتُ لَوْأعدمْتُهُ لَمْ أُوجَدِ

في هذه الصورة تجريد خيالى عميق يتحول فيه الجسد الانسانى الى فكرة «هوى متجسد» والخيال في البيتين أقوى من خيال الشاعر الاخر في البيت المشابه:

كَفَى بِجِسْمِى نَحولاً إنَّنى رَجُلٌ لَولا مُخاطَبَتي إياكَ لم ترني

في البيت الثاني يختفى الشاعر من هزاله فلا يبقى منه الا صوته، أما عند الخبز أرزى فيتحول جسد العاشق الى كتلة عاطفية لامرئية لابفعل الشاعر بل بفعل الهوى وتراكماته ونسبة القدرة على الفعل الى الهوى هنا قمة من قمم الخيال الشعري.
وفي قول الخبز أرزى التالى [٥٠]:

قَطَعَ التواصُلُ قُربَنا بِتَواعُدٍ وَقَطَعْتَ انتَ تَواصُلَ الأقْلامِ
هَلاَّ ألِفْتَ إذا الزَمانُ مُشَتّت والالفُ للازواجِ لا الاجْسامِ

أثر من آثار الخيال نجده في عجز البيت الثاني.
ان عزل الروح عن جسدهاوتشكيل عالم من الالفة لها يحتاج الى مقدرة خيالية، لاسيما حين نعلم من شطر البيت الاول أن وظيفة الزمان هى تشتيت المحبين فهو اذن كائن يقوم بوظيفة، وليس مفهوما مجرداً يحصى بالايام والشهور. واذا كان الخبز أرزى قد وظف الزمان فان خيال الحلاج يجسد الدنيا بكاملها ويجعل لها يدا تستعطى[٥١] :

مَـدَّتْ إلـىَّ يَـمـيـنَـهـا　　　فَـرَددْتُـهـا وشِـمـالَـهـا
ورأيْـتُـهـا مُـحـتـاجـةً　　　فـوهَـبْـتُ جُـمْـلَـتَـها لَـهـا
ومـتـى عَـرَفْـتُ وِصـالَـهـا　　　حـتـى أخـافَ مـلالَـهـا

لنتناسى الجملة التقريرية في البيت الاخير فسنجد في تجسيد الدنيا واستعطافها للشاعر وأريحية الشاعر في عبارة «فوهبت جملتها لها» نسبة عالية من الخيال المجنح الذي اشتهر به الحلاج والذي يوضحه بشكل اكبر قوله[٥٢]:

الحبُّ مـادامَ مـكـتـوماً على خَـطَـرِ　　　وَغـايـةُ الامنِ أنْ تَـدنـو مِـنَ الـحَـذَرِ
وَأطْـيَـبُ الـحُـبِّ مـانَـمَّ الـحَـديثُ بِهِ　　　كـالـنّـارِ لا تَـأْتِ نَـفْـعاً وَهْيَ في الحَجَرِ

ان الانسان العادي يعرف ان الحجر يقدح النار، أما الشاعر الحقيقي صاحب الخيال المبدع فهو وحده الذي يجعل النار كائناً يسكن و بيته الحجر و وظيفته ملغاة مادام داخل جدران منزله.

ولنتأمل قوله «وغاية الامن أن تدنو من الحذر» من يمتلك الجرأة على رفض هذه العلاقات التى تبدو متناقضة في ظاهرها لكن باطنها ملىء بالتناغم والانسجام. ان كتمان الحب الذي يشكل خطراً عليه كفكرة النار المختبئة داخل الحجر لانستطيع التمتع بها و بنتائجها الطيبة والمدمرة الا اذا انطلقت.والحب لاقيمة له الا حين يشيع فعندها تبدأ معركة العاشق الحقيقية مع نفسه ومع المجتمع. وللحسن الاعصم القرمطى حظ من الخيال يبرز في قوله[٥٣]:

وَلـكـنّـى مـلـكـتُ فَـصـارَ حـالى　　　كـحـال الـبـدنِ في يـومِ الأضـاحـى
يُـقَـدْنَ إلى الـرَّدى فـيـمـتن كُـرهاً　　　وَلـو يَـسْـتَـطـعْـنَ طِـرْنَ مَعَ الـرِّيـاحِ

ومن خلال ادراكنا للعجز البشرى أمام الموت وعجز أضاحى العيد عن التخلص من مصيرها المحتوم ندرك المفارقة القريبة ويخبىء قوله «ولو يسطعن طرن مع الرياح» ذلك الالم الدفيق للانسان المقيد والراغب في الوقت نفسه بالتحليق بعيدا عن فم البركان.
اما قصيدته في وصف الشمعة ففى كل بيت فيها دليل على تمتعه بقسط وافر من الخيال ولاسيما قوله[٥٤]:

إذا غـازَلَـتْـهـا الـصَّـبـا حَـرّكَـتْ　　　لِـسـانـاً مِـنَ الـذّهَـبِ الأمْـلَـسِ

وقولـه[٥٥] :

فَـنَـحْـنُ مِنَ الـنّـورِ في أسـعـدٍ　　وتـلـكَ مِـنَ الـنـارِ فى أنْـحـسِ

في البيت الاول علاقة بعيدة تتحول فيها الريح الى عاشق يغازل لهب الشمعة الذى يشبهه بالذهب الاملس. وفي البيت الثاني تكتسب الشمعة أحاسيس بشرية فتتعذب وتشقى وتحترق في مفارقة اخرى تقترن بالسعادة لمن حولها ممن يستمتع بنورها.

ان القول النثرى المشهور «فلان كالشمعة يحترق ليضيء للآخرين» ليس أكثر بلاغة من هذا الخيال الشعرى الذى يخلع على الاشياء صفة البشر فيجلعها تحس وترى وتسمع وتتألم.

ولانعدم في شعر ابن لنكك بعض اللمسات التى توضح حظة من الخيال كقوله[٥٦]:

كم نفخةٍ فيَّ على الأيامِ مِنْ ضَجَرٍ　　تـكـادُ مِنْ حَرِّها الأيامُ تَحْتَرِقُ

حيث تتحول الايام الى هشيم يابس قابل للاحتراق وتتحول آهات الشاعر وعذاباته الى لهيب قادر على الاحراق. وخيال ابن لنكك الشعرى أكثر بروزا في وصفه لغلام مغن والخيال هنا من ذلك النوع الذى نحكم عليه بالجدة والاصالة، ونحكم على صاحبه بالتمكن من فنه الذى يجعله يحيل شمس الضحى الى كائن يطرب و يفيض على المغنى بالنجوم بدل النقود[٥٧]:

يـاقـمـرُأجْـدرُ حـينَ استوى　　فـزادَهُ حُـسْـنـاً وزادَتْ هُـمـومْ
كـأنمـاَ غـنّـى الـشـمـس الـضـحـى　　فـنَـقَّـطَـتْـهُ طَرَبـاً بـالـنُّـجـومْ

وله في هذا المعنى بغلام آخر[٥٨]:

سيدى انت ان عبدك أمسى　　خـافـقـاً قـلـبه خفوق الجناح
فـاغْـتِـنـمْ غَـفْـلَـةَ الرّقيبِ وَزُرْهُ　　في رداءٍ مِـنَ الـدُّجـى وَوِشـاح

لاجديد يذكر فى هذين البيتين فالعلاقة بين الليل وزيارة الحبيب، والعلاقة الأخرى بين خفقان القلب البشرى وخفق جناح الطائر من النوع المكرر كثيرا في الشعر لكنه يظل مؤشراً نافعاً لتأكيد قوة الخيال عند ابن لنكك. لقد وصف[٥٩] كثير من الشعراء الجنة بالدفء لكن قول ميلتون «هنا دفء اكثر بكثير مما يحتاجه البشر» بقى الاشهر لماذا.. قطعا ليس هو الحظ بل لان فيه ماندعوه بأصالة الخيال التركيبى.

الوحـدة الموضـوعية:

باستثناء الحاتمى أبي على لم يهتم احد من النقاد القدامى بالوحدة الموضوعية للقصيدة وكان الشاعر الذى يجيد التخلص ويحسن الانتقال من غرض الى آخر من الشعراء المجيدين برأى أولئك النقاد.

لم يلاحظ هؤلاء ان الحياة تغيرت وان الايقاع العام للعالم اصبح أسرع وتعقدت أسباب الاتصالات بين البشر بعضهم ببعض و بين البشر والصحراء، فلم يعد لوصف الناقة والطلل تلك

الاهمية واصبح من حق الشاعر المتسرع أن يهجم على غرضه مباشرة أو يقدم له تقديماً بسيطاً بالنسيب والخمر.

وكان للثورة الفنية التى قادها أبو نواس صداها المدوى لعدة اجيال قادمة اذ تجرأ الشعراء بعد تلك الثورة على السخرية من الاطلال وأصحابها منذ أن أنشد أبو نواس سينيته:

قُلْ لِمَنْ يَبْكى عَلَى رسْمٍ دَرَسْ　　واقفاً ما ضرّ لوكانَ جلس

و:

عاج الشقى على رسم يسائله　　وعجت أسأل عن خمارة البلد

واذا كان شعراء القرن الثانى والثالث قد ساروا على خطى القدماء طوعا أو كرها، فان شعراء القرن الرابع وجدوا الفرصة مناسبة للتحرر من القصيدة ذات الاغراض المتعددة. وساعد اكتشاف الشاعر لذاته وجسده وحريته التى غرست بذورها في عصر الرشيد والمأمون ساعد ذلك على أن تتحرر القصيدة بدورها من الشحوم الزائدة التى تشوه جمالها وفتنتها بعد حمية قاسية استغرقت عدة قرون. ويعرض الحاتمى وهو من معاصرى القرامطة وصاحب معارك شهيرة مع المتنبى لرأية في الوحدة الموضوعية على الشكل التالى ونقتطف النص كاملا من ياقوت لاهميتة: «مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمه، وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ويقضى بهم على محجة الاحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدرها وأعجازها، وانتساب نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء. وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ولطف أفكارهم واعتمادهم البديع وافانينه في اشعارهم، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ونهجوا درسه فأما الفحول الاوائل ومن تلاهم من المخضرمين والاسلاميين فمذهبهم التعاليم عن كذا الى كذا. وقصارى كل واحد منهم وصف ناقته بالعتق والنجاء، وانه امتطاها فادرع عليها جلباب الليل، وربما اتفق لاحدهم معنى لطيف يتخلص به الى غرض لم يعتمده الا أن طبعه السليم وصراطه في الشعر المستقيم نضا بتاره وأوقد بالبقاع ناره فمن أحسن تخلص شاعر الى معتمده قول النابغة الذبيانى:

فكَفكفتُ عنى عَبرة فردتُها　　على النحو منها مُستَهلٌ ودامعُ
على حِين عَاتبتُ المَشيبَ على الصّبا　　وقلت ألما أصحُ والشيب وازعُ
وَقَدْ حانَ هَم دونَ ذلك شاغِلٌ　　مَكانَ الشّغاف تبتغيهِ الأصابعُ
وَعيدُ أبى قابوسَ في غيرِ كُنهِهِ　　أتانى ودونى رَاكسٌ فالضواجِعُ

وهذا كلام متناسب تقتضى أوائله أواخره ولايتميز منه شيء عن شيء لو توصل إلى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذين واصلوا تفتيش المعانى وفتحو أبواب البديع واجتنوا ثمر الآداب وفتحوا زهر الكلام لكان معجزا عجبا فكيف بجاهل بدوى انما يغترف من قليب قلبه ويستمد عفوها

جسـه»[٦٠] وفي هـذا الـنص ثلاثة نقاط هامة، أولها تشبيه القصيدة في وحدتها بالجسد الانساني الذي يظهر الخلل فيه لولم يكن كل عضو فيه في المكان المناسب، وثانيها اتهام الجاهليين والمخضرمين بقلة الفهم لأسرار الصناعة.

اما الـنـقـطـة الـثـالـثة التى تدل على أصالة نقد الحاتمى فاعترافه بالموهبة القوية التى تعوض الصنعة فتجعل البدوى «يغترف من قليب قلبه» فيأتى بالمعجز.

وقـد كـان فـهـم العرب لوحدة البيت يعوق فهمهم لوحدة القصيدة «خير الشعر مالم يحتج البيت منه الى بيت آخر، وخير الأبيات مااستغنى بعض أجزائه ببعض الى وصول القافيه كقول الشاعر:

والـلـهُ أنـجـحُ مـاطـلـبْـتُ بـهِ والـبّـر خـيـرُ حَـقـيـبـةِ الـرَّحْـلِ[٦١]

بـل ان حـرف العطف احيانا كان يقلل عندهم من وحدة البيت كما يفهم من قول المرزبانى «فان قـولـه الـله أنـجح ماطلبت به قول مستغن بنفسه كذلك باقى البيت على ان في هذا البيت واو عطف عـطـفـت جملة على جملة ومالیس فیه واو عطف. أبلغ وأجود من هذا قول النابغة الذبیانی في اعتذاره الى النعمان:

وَلـسْـتُ بِـمُـسْـتَـبْـقٍ أخـاً لاَتـلُـمـهُ عَـلَـى شَـعَـثٍ اى الـرجـال الـمـهـذب[٦٢]

ونـظـر ية الولد القبيح التى سبقت الاشارة اليها عند أبي تمام تدل على أن الشعراء أنفسهم لم يكونوا يـنـظـرون الى القصيدة كوحدة موضوعية مستقلة، بدليل أنهم يستطيعون استبقاء الابيات التى يمكن حـذفـهـا. ولنا أن نستثني من هذا الفهم بشار بن برد بشكل جزئى، وان كانت عبارته هنا لا تدخل في صلب الوحدة الموضوعية لكنها رد غير مباشر على أبي تمام من شاعر كبير آخر.

سـئـل بـشـار مرة عن السبب الذى جعل شعره يرتفع فوق شعر معاصر يه فأجاب «لانى لم اقـبـل كـل مـاتـورده قـريحتى و يناجينى به طبعى و يبعثه فكرى ونظرت الى مغارس الفطن ومعادن الحـقـائـق ولـطـائـف الـتـشـبيهات، فسرت اليها بفهم جيد وغر يزة قو ية فأحكمت سبرها وانتقيت حرهـا وكشفت عن حقائقها واحترزت من متكلفها ولا والله مالك قيادى قط الا عجاب مما سآتى بـه. و بعيدا عن نظر ية الولد القبيح والرد عليها يطالب ابن رشد الشعراء بالوحدة الموضوعية للقصيدة «و بالجملة فيجب أن تكون الصناعة في هذا تتشبه بالطبيعة أعنى ان تكون الصناعة ما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد وغاية واحدة واذا كان كذلك فواجب أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومـقـصوداً به الغرض الواحد، وأن لاجزائه عظم محدد»[٦٣] لكن ابن رشد مايلبث ان يفسد رأيه هذا فى نـفـس المـكـان فيتحدث عن تقسيم القصيدة الى ثلا ثة أقسام «وأن يكون فيه مبدأ و وسط وآخروأن يكون الوسط أفضلها فان في الموجودات التى وجودها في الترتيب وحسن النظام اذا عدمت ترتيبها لم يـوجـد لهـا الفعل الخاص بها»[٦٤] وربما كان ابن رشد بذلك يتابع استاذه ارسطو الذى يرى ان العمل الـفـنـى يجـب ان يـكـون على قدر من الطول[٦٥] والتناسب ومادمنا نتحدث بأن شعراء ونقاد وفلاسفة الـقـرن الـثـالـث والـرابـع كانوا متمسكين بهذه المفاهيم التى تلغى الوحدة الموضوعية للقصيدة، فمن الـطـبـيعي اننا لانستطيع أن نأخذ مقولة يوسف خليف عن تحقق الوحدة الموضوعية في شعر الصعاليك مأخذ الجد[٦٦] الا اذا كان يعنى بها المقطوعات الصغيرة ذات الابيات المحدودة.

و ينفرد يوسف اليوسف بين النقاد المعاصرين في بحوثه عن المعلقات بالقول بأن النّقد التقليدى والاستشراقى لم يستطع فهم تلك القصائد بسبب نظرة قاصرة خلاصتها أن القصيدة الجاهلية ليست وحدة متكاملة أو متماسكة ولهذا راحت تعزل كل بيت على حدة لتنسب اليه التماسك وحده وهذا قصور مرده الوحيد «الى احجام النقد التقليدى على النفاذ الى ماوراء الظواهر وحذفه للنظرة العمودية الاستبارية الى النص واكتفاؤه بالسطح دون الأعماق»[٦٧]. و ينسى يوسف اليوسف في هذا الرأى المخلص أننا مهما استبرنا ونظرنا عموديا وشاقوليا ونفسيا وتحتيا وفوق رأسيا فان القصيدة الجاهلية ستظل مقطعة الأوصال تفتقر الى الوحدة الموضوعية بالرغم من طرافة بحثه وجدته عن علاقة وصف طرفه لناقته بنبش حس التناهى[٦٨].

لقد تحققت الوحدة الموضوعية في بعض قصائد الغرض الواحد القصيرة منذ العصر الجاهلي، لكن المطولات افتقرت الى تلك الوحدة ونستطيع أن ننسب الى شعر القرامطة تحقق الوحدة الموضوعية في معظم القصائد لاقتصارهم في النظم على غرض واحد لايحيدون عنه، وقد سهل عليهم ذلك عدم اقترابهم من قصائد المديح التى كانت تحتاج تقليديا الى مزق واطلال واراقة ماء وجه كثير.

لقد أبعد الاباء الشخصي القرامطة عن المديح كما أبعدهم حسهم الفني المتطور عن الوقوع في شباك القصائد متعددة الاغراض. واذا كان من السهل قبول هذا الحكم على المقطوعات الصغيرة ــ وأغلب شعر القرامطة منها ــ فان تطبيق هذا الحكم على قصائدهم المطولة يحتاج الى برهان.

ومن حسن الحظ هناك ثلاث قصائد طويلة فقط في الشعر القرمطي واحدة لابى طاهر القرمطى[٦٩].

أغركم منى رجوعى الى هجر..........

والثانية للحسن الاعصم القرمطى في جعفر بن فلاح[٧٠]:

الكتب معذرة والرسل مخبرة والحق متبع والخير موجود

اما الثالثة فهى التى شككنا بنسبتها لعلى بن الفضل[٧١]:

خُذِى الدُّفَّ ياهذِهِ والْعَبى وَغَنِّى هزارَيْكِ ثُمَّ اطربى

أما قصيدة أبى طاهر القرمطى فذات موضوع مستقل لايشذ عنه بيت واحد، فهويفتتحها بالتساؤل ان كان رجوعه عن العراق قد غر أعداءه ثم يمضى فيفاخر بعقيدته مهدداً الخليفة وأتباعه بالويل والثبور، منهيا القصيدة بتقرير أن قضيته العادلة ستنتصر وأنه سيمتلك الارض حتى ظهور عيسى بن مريم. وحتى البيت الذى يتحدث فيه عن قران النجوم فانه لا يشذ عن الغرض بل يخدم هدف التهديد الذى يرمى اليه.

إذا طَلَعَ المريخُ مِنْ آرضِ بابلٍ وقارنه كيوان فالحذر الحذر

كذلك لا يشذ البيت الاخيرعن باقى جسد القصيدة :

ففى جنة الفردوس ولاشك مربعى وغيرى يصلى في الجحيم وفي سقر

لانه نتيجة منطقية . كذلك الفخر العقائدي فمادام هو واصحابه على حق فان الجنة مثواهم والجحيم مستقر أعداء الديانة البيضاء. والبيت كما نرى يندغم في كليات القصيدة وفي هدفها العام وغرضها الموحد.

وأما دالية الحسن الاعصم فالوحدة الموضوعية فيها اكثرظهوراًبحيث لا يمكن نقضها. فان قال قائل ان الانتقال من التهديد الى وصف المهدد ينوع أغراض القصيدة كان الرد جاهزا لان تحديد صفات المهدد وقوته دليل على أن صاحب التهديد يمتلك من الصفات مايؤهله لتنفيذ تهديده دون تردد[٧٢] :

إنّي امرؤٌ ليسَ مِنْ شَانِي ولا أرَبِي طَبْلٌ يَرِنُّ ولا نايٌ ولا عودُ
ولا اعتكافٌ على خَمْرٍ ومَجْمَرةٍ وذاتِ دلٍ لها دِلٌّ وتَفنيدُ

وهذه الصفات في مجال التهديد أفعل بالنفس من الفاظ القعقعة المباشرة وفي هذه القصيدة فهم عميق للنفس البشرية وما يؤثر فيها و يروعها بأسلوب هادىء رزين متزن ليس فيه ذلك التبجح الفارغ.والطابع الانساني العام الذى يسيطر على الابيات الاخيرة يكمل القسم الاول و يضع جعفر بن فلاح في الجو الحقيقي للناس الذين يتهيأ لحربهم[٧٣]:

ولا أبيتُ ملئَ البطنِ مِنْ شَبَعٍ ولى رفيقٌ خميصَ البطنِ مجهودُ
ولا تساقَتْ بيَ الدُنيا إلى طَمَعٍ يوماً ولا غرّنى مِنْها المواعيدُ

و بذلك تكتمل وحدة القصيدة. ولا تفتقد القصيدة المنسوبه الى على بن الفضل الوحدة الموضوعية فهى تبدأ بمخاطبة امرأة مجهولة ودعوتها الى الغناء والطرب احتفالا برحيل بنى هاشم وقدوم نبى القرامطة صاحب الشرائع الجديدة التى الغت الصلاة والصوم والحج، وسنت سننا جديدة للزواج بين الاقارب وحللت الخمر[٧٤]:

وما الخمر الا كماء السماء حلالا فقدست من مذهب

والبيت قبل الاخير يمكن أن يشذ عن السياق[٧٥] :

أليسَ الغِراسُ لِمَنْ ربَّهُ وسَقّاه فى الزّمَنِ المُجْدِبِ

لكنه كما نرى يكمل البيت «التهمة» الذى يلصق بالقرامطة عقيدة نكاح المحارم وهو البيت الذى يسبقه مباشرة[٧٦]:

فكيف تحل لهذا الغريبِ وصِرْتِ مُحَرَّمَةً للأبِ

و بـاثـبات الوحدة الموضوعية في هذه القصائد الثلاث المطولة نسبيا نرى أن شعر القرامطة تميز بوحدته الموضـوعـيـة وهـو أمر قلما تحقق في الشعر العربي القديم وهذه ميزة فنية اخرى تحسب لهذه الحركة، فالثائر اجتماعيا لا يمكن الا ان يكون ثائرا فنيا بكل ما تعنيه الثورة الفنية من تجديد وابتكار..

الايقـــاع الشـــعرى :

هـل الـوزن خاصية شعر ية .. وهل القافيه كذلك ؟ السؤال مطروح منذ القرن الثانى، أما الجواب فليس جاهزا بعد.

ابـن سـيـنـا وهـو الفيلسوف والناقد والشاعر ينكر أن يكون الوزن خاصية شعر ية لانه حتى الخطابة تشترك معه في هذه الميزة : «وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعر ية كما يعرض لمستعمل الشعر خـطـابـيـة، وانمـا يـعـرض لـلـشـاعـر أن يـأتـى بخطابية وهو لا يشعر اذا أخذ المعانى المعتادة والاقوال الـصـحـيـحة التى لا تخييل فيها ولا محاكاة، ثم يركبها تركيبا موزونا وانما يغتر بذلك البلة وأما أهل البصيرة فلايعدون ذلك شعرا فانه ليس يكفى للشعر أن يكون موزونا فقط [٧٧]».

ولـيس الفارابى المفتون هو الآخر بالموسيقى وايقاعاتها وصاحب الكتب فيها ببعيد عن هذا الاقـتـناع : «وكثير من الشعراء الذين لهم قوة على الاقاو يل المقنعة يضعون الاقاو يل المقنعة و يزنونها فـيـكـون بذلك عند كثير من الناس شعرا وانما هو قول خطبى عدل به عن منهاج الشعر الى الخطابة» [٧٨] و يقفز ابن رشد في هذا المجال بعيدا عن معاصر يه فيحلل طبيعة الايقاع و ير بطه بتوقع المستمع له [٧٩] و بـذلـك يكون هو واضع هذه النظر ية وليس الناقد الانكليزى ر يتشاردز «وآثار الايقاع والوزن تنبع مـن تـوقـعـنـا لـه سـواء كـان. ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لايحدث وان هذا التوقع عادة يكون لاشـعـور يـا فـتـتـابـع المـقـاطـع على نـحو خاص سواء كانت هذه المقاطع اصواتا أو صورا للحركات الـكـلامـيـة يـهـيء الـذهـن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، اذ يتكيف جهازنا في هذه اللـحـظـة بحيث لا يتقبل الا مجموعة محددة من المنبهات الممكنة» [٨٠]. وقد تم تناول قضية ضرورة الوزن في الـشـعـر كـمـسـلـمـة غير قابلة للنقاش فوضعها قدامه بن جعفر في المقدمة وورد التأكيد عليها عند المـرز بـانـى وعبد القاهر والحاتمى والامدى والصولى بحيث يندر أن نجد ناقدا يقف موقف التشكيك في ضـرورة الـوزن الشعرى حتى ان بعض النقاد اللامعين صرفوا همهم الى متابعة مشطورها ومنهوكها وزحافاتها وعللها فأضاعوا وقتا ثمينا في أمورهامشية لاعلاقة لها بجوهر الشعر ومن هؤلاء ابن رشيق [٨١] القيروانى.

واذا نـظـرنا الى موقف الشعر القرمطي من قضية الايقاع الشعرى سواء ماتعلق منه بالوزن او الـقـافـيـة أو المـوسـيـقـى الداخلية ادركنا أن الشعراء القرامطة ــ بالرغم من ثور يتهم وجدوا أنفسهم يـلـتـزمـون بـذوق الـعـصر الـنـقـدى ويجددون من خلاله على طر يقة الرقص داخل السلاسل فالتزموا بـالاوزان لـكـن ماستخدموه من البحور كان اقل من النصف اذ اقتصروا على «الطو يل ــ الخفيف ــ الـوافـر ــ الـكـامـل ــ الـسـر يـع ــ المـنـسـرح ــ الـبسيط ــ الرمل ــ اضافة الى اشتراكهم مع الآخـر يـن في بـحـور الـعـصر الـعـبـاسـى المـستحدثة «الخبب ــ المضارع ــ المقتضب» ولهذه القاعدة

استثناء عند الحلاج الذى اكثر من استعمال المجتث في شعره:

الصَّب ربُّ محب ... نَواله منكِ عجبُ
عجبتَ منك ومنى ... بامُنْية المُتَمَنى

ومع استعمالهم للبحور الكاملة استعمل شعراء القرامطة البحور المجزوءة فابن لنكك يستعمل مجزوء الرمل[٨٢]:

يازمانا ألبس الاحرار ... ذلا ومهانة
لست عندى بزمانٍ ... إنما أنتَ زمانةُ

واستخدم الخبزارزى البحر نفسه[٨٣]:

مَنَ يكن يهواه للخلق ... فانى عبد خُلقِهْ
إن حسْنَ الخُلق أبهى ... لِلفتى مِنْ حَسْن خَلْقِهُ

اما الحلاج صاحب الديوان الوحيد[٨٤] بين شعراء القرامطة الذى يمكن أن نستند اليه في فهم ايقاع الشعر القرمطى فقد كان هو الآخر مكثراً من البحور المجزوءة فله من مجزؤ الرمل[٨٥]:

اقتلونى يا ثقاتى ... إنَّ فى قَتْلى حَياتىْ
ومَماتى فى حياتى ... وحَياتى فى مماتى

وله منه[٨٦]:

قد تصبرت وهل يصـ ... ـبر قلبى عن فؤادي
مازجت روحك روحى ... فى دنوى وبعادى

وله ايضا من مجزؤ الرمل[٨٧]:

قَدْ تحَققتُك فى سر ... رى فناجانى لِسانى
فاجْتَمعنا لمعان ... وافْترقْنا لمعَانِ

وللحلاج من مذيل الكامل[٨٨]:

همى به وله عليك ... ياَمَنْ إشارَتُنا إليك
روحان ضَمَّهُما الهوَى ... فيما يليك وفى يَدَيْك

وله من مجزؤ الخفيف[٨٩]:

نسمة من جنابة ... أوْقَفتْنى ببابِهْ
جذبَتْنى لِوصْلة ... أبداً واقترابِهْ

وله من مجزؤ الكامل[٩٠]:

دنـيـا تخـادعـنـي كـأنـــ ـــي لـسـت أعـرف حـالهـا
حَـظـــر الالـه حـرامَـهـا وأنـا اجْـتَـنَـبْـتُ حَـلالَـهـا

والملاحظ على ديوان الحلاج اكثاره من استعمال مخلع البسيط بحيث لانغالى اذا قلنا ان نصف الديوان من البسيط ومخلعه، فكأن الحسين بن منصور مولع بهذا البحر وتفرعاته دون غيره من البحور، وسنشير الى أهم القصائد التى استخدم فيها مخلع البسيط. وهى[٩١]:

رأيــتُ ربــى بِـعين قــلـبـي فـقُـلـت مَنْ أنْتَ قـالَ أنتَ

و.... [٩٢]

غِبتَ وما غبت عن ضميرى فـمـازجـت ترحتـى سرورى

و ... [٩٣]

صيـرنـى الحـقُ بـالحقيقة بـالـعَـهْـدِ والعَقـدِ والَـوثيـقـةْ

و... [٩٤]

أشـاع لحـظـى بـعين عِـلْـم بـخـالـف مـن خـفـى وهـم

و... [٩٥]

عَـلـيـك يـانَـفـسُ بـالـتسلى فـالـعِـز بـالـزُهـدِ والتَـخلّـى

وغير ذلك من البسيط ومخلعه في شعره كثير.
وليس في شعر القرامطة مشطور ومنهوك كما انه ليس عندهم مسمط ومزدوج و بطبيعة الحال لا نجد أثرا للدو بيت في اشعارهم لان هذه الاوزان والايقاعات ظهرت في المرحلة الزمنية اللاحقة ولم يكن لهم اسهام فيها مع أن بعضهم من أصول فارسية.

واذا صح تقسيم الاوزان الشعر ية الى اوزان طيش وأوزان توقير فيجب أن ننسب غالبية الشعر القرمطى الى النموذج الاول، باستثناء قصائد ابن لنكك الذى كان ميالا الى استعمال الطو يل وهو من اوزان التوقير. وربما كانت تعاسة هذا الشاعر وحزنه العميق السبب في استخدامه لهذا الوزن فهو ملائم لحالة الحزن والشجن حسب تقسيمات ابن سينا : «فان الايقاعات الثقيلة الممتدة الازمان مشاكلة للشجن والحزن والخفيفه المتقاربة مشاكلة للطرب وشدة الحركة والتبسط والمعتدلة مشاكلة للمعتدل[٩٦].

اما فيما يتعلق بالقوافى فالملاحظة الاولى هى كثرة البائيات والداليات عند شعراء القرامطة وهاتان القافيتان تشكلان مع اللام اجل قوافي الشعر العربى. يلى ذلك مباشرة اهتمامهم بقافية الراء وخصوصا عند الحلاج .. أما القافية السينية الهامسة الموشوشة فليس في قصائد الشعر القرمطى الا ثلاث منها، واحدة للحسن الاعصم في وصف الشمعة واثنتان لابى طاهر بن الخبز ارزى وكان

يعيش في منطقة ديوان كسرى التى الهمت البحترى سينيته الاكثر شهرة في تاريخ الشعر العربى.

وأما استعمال الشين كقافيه فوردت في بيتين يتيمين يهجو بهما ابن لنكك ابا رياش اللغوى :

كأنما قمل أبى رياش[٩٧] ... مابينَ صِئبان قفاهُ العاشى
وَذاوَذا مُذلجٌ فى انتفاشى ... شَهدانجٌ بذّدَ فى خَشْخاشِ

وهى قافية رديئة مشنشنه كما يبدو من البيتين. وليس في شعر القرامطة قواف مزدوجه ولا متداخلة ولا متضمنه، ولاندري ان كانت هذه القوافى قد وردت فيما ضاع من آثارهم الشعرية.

ومما سبق يتبين لنا أن شعراء القرامطة لم يجدوا في الوزن عقبة تحول دون الابداع، فاستعملوا التقليدى والجديد والمجزؤ والمخلع من البحور ولسان حالهم يردد ماقاله هيغل بعدهم بعده قرون :

وليس صحيحا أن النظم عقبة أمام الاندفاع الحر فالموهبة الفنية الحقيقة تتحرك بوجه عام وسط موادها الحسية كما لوفي جوها الطبيعى[٩٨].

اللغـة الشعـرية :

منذ أرسطو جرى التفريق بين لغة الشعر ولغة الحياة اليومية وظل هذا التقسيم الارستقراطى سائدا لعدة أسباب بعضها له علاقة باللغة والآخر ألصق مايكون بالسياسات. والجانب اللغوى هو مايهمنا بحثه في هذا المجال.

لقد قسم أرسطو اللغة الى عبارات مبتذلة وأخرى غير مبتذله والثانى هو مايستعمل في الشعر «أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهى التى تستخدم ألفاظاً غير مألوفة، وأعنى بالالفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والممدود وكل مابعد عن الاستعمال »[٩٩]

وامتد ظل ارسطو الرهيب الذى سيطر على معظم الانشطة العقلية في القرون الوسطى ليدفع الفلاسفة والنقاد العرب بطابعه، فابن سينا يقسم اللغة الى ألفاظ حقيقية والفاظ زينة، والاولى «هو اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى[١٠٠] والثانى هو مايستعمل في الشعر ويجب أن يكون اسمى من لغة الحياة. ومأثرة ابن سينا الوحيدة في هذا المجال انه يفرق بين لغة الشعر ولغة البرهان «العلم» و يشير الى الوظيفة الرمزية للغة وهو رأى متقدم جدا في ذلك العصر. «وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح، والتصريح هو مايكون بالالفاظ الحقيقية المستوليه، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب، مثل الاستعارة فيجعل القول لطيفا كريما واللغة تستعمل للاعراب والتحيير والرمز والنقل أيضا كالاستعارة وهو ممكن وكذلك الاسم المضعف وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب و بها تفخيم الكلام وخصوصا الالفاظ المنقولة. فلذلك يتضاحكون بالشعراء اذا أتوا بلفظ مفصل وأتوا بنقل او استعارة يريدون الايضاح ولا يستعمل شىء منه للايضاح[١٠١] و يعد ابوهلال العسكري من ابرز النقاد العرب الذين اهتموا بقضايا اللغة و بلاغتها، و يبدو انه لم يكن ينطلق من رؤيه متعالية في فهمه اللغوى فهو يعترف منذ البداية «فقد يكون العبد بليغا ولايكون

سيده وتكون الامة بليغة ولا تكون ربتها، فالبلاغة قد تكون في أعراب البادية دون ملوكها وقد يحسنها الصبى والمرأة»[١٠٢].

وسر البلاغة عند ابى هلال يرجع الى الالفاظ فهو يكرر نفس قول الجاحظ الذى اصبح قاسما مشتركا لكل كتب النقد الادبى.
«وليس الشأن في ايراد المعاني لان المعانى يعرفها العربي والعجمي والبدوى وانما هو جودة اللفظ وصفائه وحسنه و بهائه»[١٠٣]. و يظل أبو هلال في منطقة الرؤيا الميكانيكية للفن الشعرى فيعتقد بوجود لفظ جيد بداخله معنى سخيف «فلا خير فيما أجيد لفظه اذا سخف معناه»[١٠٤].

كان ابن سينا اكثر تقدما منه في فهم علاقة الشكل بالمضمون فلسفيا وشعريا اذ سبق له ان اعترف بأن الفصل بين الشكل والمضمون فصل عقلي لا سند له في الواقع لان المادة لا تتعرى عن الصورة «ان المادة لن تتعرى عن الصورة قط وان الفصل بينهما فصل بالعقل فقط»[١٠٥].

ولعل أهم خدمة قدمها ابو هلال العسكرى للغة هو توضيحه لمفهوم الجزاله وربط المفهوم بجذره الاجتماعى. فالجزل برأيه هو ماتعرفه العامة اذا سمعته لكنها لا تستعمله في محاوراتها[١٠٦] أما مأثرته الثانية فهي ربطه للغة وماتولده من أفكار بالبيئة والمحيط العام للناطقين بها» واذا كان القوم في قبيلة واحدة وفي أرض واحدة فان خواطرهم تقع متقاربة»[١٠٧].

ومن أهم البحوث اللغوية المعاصرة التى لها علاقة بلغة الشعر بحث ا.ا. ريتشاردز الذى طبعه بالاشتراك مع زميله عالم النفس اوجدين.
وقد قسم الكاتبان اللغة الى لغة رمزية ولغة انفعالية بدلا من التقسيم المألوف الى نثر وشعر ومن الطبيعي أن تكون اللغة الانفعالية هي لغة الشعر لان الاستخدام العلمي للغة لايهتم مطلقا بالانفعال وبما يخلفه الكلام في الناس من آثار فالاستعمال الرمزي للكلام هو تقرير القضايا في حين ان الاستعمال الانفعالي هو استعمال الكلمات للتعبير عن أحساسيس .

وتلي بحوث ريتشاردز وأوجدين في الاهمية بحوث مكاروفسكى أحد اعضاء حلقة براغ اللغوية الذين ساروا على التمييز بين اللغة الشعرية واللغة القياسية و يرى مكاروفسكى أن اللغة الشعرية تحطم معايير اللغة القياسية بقصد البحث عن جماليات الصياغة «ان هذا التحطيم أو الانحراف الذي تقوم به اللغة الشعرية ليس الا انحرافاً جمالياً مقصوداً».

و بقى مفهوم سمو اللغة الشعرية واختلافها عن لغة الحياة ضاربا جذوره حتى عند اكبر فلاسفة القرن واكثرهم شاعرية وهو هيغل الذي يقدم للشعراء النصيحة التالية: «يتوجب على الشعر في طريقته في التعبير عن نفسه ان يتحاشى ليس فقط مامن شأنه أن يعيدنا الى اليومى والى ابتذال النثر بل كذلك لهجة الوعظ الديني والنظر العلمي وطريقتهما ــ عليه في المقام الاول ان يتجنب التقسيمات الواضحة والعلاقات التى تقيمها ملكة الفهم ومقولات الفكر»[١٠٨].

اما الشعراء فقد كانوا يعتقدون وسط هذه المعمعة من الاقوال المتضاربة والتنظيرات بأن

الشعر هو لغة داخل اللغة كما يقول بول فاليرى[١٠٩] وأكثرهم يقتربون من هذا الفهم بشكل أو بآخر. وقد ضرب شعراء القرامطة بكل هذه المفاهيم عرض الحائط فجعلوا لغة شعرهم هي لغة الحياة اليومية دون أن يعنى ذلك السقوط في الابتذال النثري للغة.

لقد ثار القرامطة على النخبة اجتماعيا وكان يجب ان يكملوا الثورة عليها لغويا لتحقيق الانسجام في البنية القرمطية على مستوى الفكر والممارسة فالالفاظ لها علاقة بشخصية الناس وأفكارهم كما يقول الجرجاني «وأنت تجد ذلك في أهل عصرك وأبناء زمانك وترى الجافي الجلف منهم كز الالفاظ معقد الكلام وعر الخطاب حتى انك ربما وجدت الفاظه في صورته ونغمته وفي جرسه ولهجته»[١١٠] ولم يكن هذا الاتجاه غريبا منذ القرن الثاني الهجري لان الناس، برغم تعقيدات النقاد، تنبهوا الى أن لغة الشعر يجب ان تشاكل لغة الحياة لتستطيع التعبير عن قيمتها وعظمتها ومافيها من لمسات انسانية ثرة[١١١]

ونستطيع أن نستنتج أن الذوق الشعبي كان أميل الى طريقة القرامطة في التعبير والتبسيط اللغوي وكانت هناك أصوات نقدية خافتة تشجع هذا التوجه كالمرزباني الذي كان يكرر بأن من عيوب الشعر استعمال ماليس بمستعمل[١١٢].

والقارىء لشعر القرامطة لايجد نفسه مضطراً لاستعمال القاموس حتى لو كان من متوسطي الثقافة، فكل الالفاظ سهلة ميسورة قريبة القرائن، يستثنى من ذلك استخدام بعض الالفاظ الدخيلة من الفارسية التى قد نجدها عند ابن لنكك :[١١٣]

وذا وذا مذلج في انتفاش   شهدانج بدد في حشحاش

ومن العيوب في لغة هذا الشاعر انه يستخدم بعض الألفاظ القبيحة نفسياً كضرط وفسا وخرى ومالى ذلك من ألفاظ لايمكن ان تضاف الى القاموس الشعري لانها غير شعرية بالأصل ولأن العرف لايقبلها في الحديث العادي فما بالك بالشعر، ومن استعمالاته في هذا المجال:[١١٤]

وانّ زمانــاً أنــتُـمُ رؤوساه   لأهلٌ لأنْ يُخرَى عليهِ ويَضرطا

وله أيضــا :[١١٥]

فــســا على قــوم فــقــالــوا لــه   انْ لـمْ تـقُـمْ مِـنْ بـيْـنِـنـا قُـمْـنـا

والى جانب البساطة والسهولة في الالفاظ والاقتراب من العادي والمألوف في الحياة اليومية تميزت لغة الشعر القرمطي بتكثيف الرمز وهذا مانجده شائعا في شعر الحلاج حيث توحى اللفظة أو العبارة الواحدة عنده أحيانا للايحاء بالعديد من المدلولات ولتكثيف المعاني حتى يمكن أن يطلق على بعض القصائد عنده تعبير اللغة العلمية لشدة مافيها من تكثيف :[١١٦]

للعلم أهل وللإيمانِ تَرتيبُ ... وللعلوم وأهليها تجاريبُ
والعلم علمانِ مطبوع ومُكتسَب ... والبحرُ بحرانِ مركوبٌ ومرهوبُ

لكن حتى هذا الشاعر الذي يكثف الرموز والعبارات لايمكن ان نصفه بالاقتصاد اللغوي فهو يحشوا أحيانا لاكمال البيت[١١٧]:

ترى المحبين صرعى فى ديارِهم ... كفتيةِ الكَهْفِ لايدرونَ كم لبثوا

لايدرون كم لبثوا لاضرورة لغوية لها في هذا البيت فالاشارة الى فتية أهل الكهف تفى بهذا الغرض لكن لابد للبيت ان يكتمل وهذا مايحصل لأقدر الشعراء فالقصيدة لايمكن ان تكون كلها شعرا ولاينبغى لها فلابد من الحشو احيانا رغم حقيقة بيتر المعروفة «يخشى الفنان الحشو كما يخشى العداء انتفاخ عضلاته»[١١٨].

ويستعمل الحلاج أحيانا الامثال السائدة بتوفيق قلما يتيسر لغيره اذا استثنينا المتنبي. ومن جميل توفيقه في استعمال الامثال قصيدة العاشق البحري[١١٩]:

مازِلت أخطو فى بحارِ الهوى ... يَرفَعُني الموجُ وأنحطُّ
فتارةَ يَرفعُني موجُها ... وتارةَ أهوى وأنغطُّ
حتى اذا صيّرَني فى الهوى ... إلى مكانٍ مالَهُ شَطُّ
ناديت ياَمَنْ لمْ أبح باسمِهِ ... ولمْ أخُنْهُ فى الهوى قط
تقيكَ نفسِي السوءِ منْ حاكمٍ ... «ماكان هذا بيننا الشَرْط»

ومن شعراء القرامطة الذين يمتلكون قدرة ايحائية بارزة الخبز أرزى في بعض شعره لكن يعاب عليه اكثاره من ذكر الاماكن على نحو يذكر بالواقفين على الاطلال[١٢٠]:

ولا تعشقن ابنَ الربيع فانه ... عندَ التجرد آيةُ الآياتِ
وجه كعباد ان ليسَ وراءه ... لِمُحِبةٍ شي سوى الخَشَباتِ

واكثر ألفاظ القرامطة في شعرهم الفاظ ملساء مصقولة مشذبة غير وعرة ولاصماء. والعامي في شعرهم قليل لانجد منه الا الفاظا متفرقة عند ابن لنكك في هجائه للمتنبى وابى رياش اللغوي، وكان استخدام العامية في الهجاء شائعاً في ذلك العصر لسهولة تداوله وشيوعه.

التجربة الشعرية :

كان الرسام «ديجا» صديقاً للشاعر الفرنسي مالارميه وكان يريد أن يكتب الشعر وله في ذلك عدة محاولات في تكوين القصائد لان الشعر كان اهتمامه الثاني بعد التصوير.

وذات يوم دخل ديجا على مالارميه وقال: ماأشق وأصعب مهمتك، اننى لااستطيع أن أعبر شعريا عما يضطرب في عقلى من أفكار مع ان هناك الكثير منها فأجابه مالارميه قائلا: الشعر ياديجا

العزيز لايصنع من الأفكار هل الشعر اذن يصنع من الالفاظ.. قد يكون الامر كذلك، لكن كبار اللغويين شعراء من الدرجة التاسعة فلابد والحالة هذه أن يكون هناك مزيج من الافكار والالفاظ والعواطف والمواهب والتجارب الشخصية والارث الثقافي الذي يمكن الشاعر من كتابة القصيدة وهذا المزيج يطلق عليه عادة اسم التجربة الشعرية التي تختلف من شاعر الى آخر ومن مجتمع الى نقيضه، ولايمكن تتبع التجربة الشعرية بدقة في نتاج الشعراء دون معرفة حقيقية بالشاعر وظروفه الاجتماعية وتكوينه السياسي والثقافي والعقدى فالرجل هو الاسلوب كما يقال. وقد بقيت هذه القضية في نطاق البحوث الانشائية والتهويمات الى أن هبط بها ١.١. ر يتشاردز الى الارض حين استنكر اضاعة الوقت في بحث المعاني الكلية للفن والتجربة الفنية، وشبه من يفعل ذلك من النقاد بالفارغين الذين لاهدف لهم الا اضاعة الوقت. فالناقد الذي ينتهج ذلك السبيل «احتمال نجاحه أقل من احتمال نجاح رجل أعمى يتصيد قطا أسود لاوجود له في غرفة مظلمة»[١٢١] وكانت الضربة القاسية التى وجهها هذا الناقد الى التجربة الشعرية تشبيهه لتأثير القصيدة بارتداء الملابس الصباحية مع كل مافي هذا التشبيه من قسوة تنزل بها الى مستوى العادي والمألوف من أمور الحياة المكررة» اننا حينما نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع الى قطعة موسيقية لانصنع شيئاً يختلف كل الاختلاف عما نصنعه حينما نذهب الى معرض للصور أو حينما نرتدى ملابسنا في الصباح[١٢٢].

اذن فلابد والحالة هذه أن نتعامل مع التجربة الشعرية ونتاجها بعيداً عن هالة الشعر المقدسة التى انتجت كل التهويمات النقدية السابقة على ر يتشاردز و بهذا التحليل الذي ينضم الى محاولات أخرى كان ر يتشاردز ينتقد عمليا كل النظريات التى تفصل فصلا جوهريا بين تجارب الفن وتجارب الحياة الاخرى، فتضيق من تجارب الفن دون مبرر، وهو مصيب بذلك بلاشك، فأولئك الذين يعدون الفنون مصدر فردوس خصوصي ينعم به الجماليون وحدهم هم في الواقع يقفون دون التطور الفني ودون دراسة قيمة الشعر.

ولقد فطن بعض النقاد العرب القدامى الى أن تقديس بعض التجارب والأسماء يعطل فهم الشعر و يغطى نواقصه، ومع تعاقب الايام يزداد تراكم الغبار المقدس الذي يغطى قيمة تلك التجارب، ويحول دون النفاذ الى جوهرها. يقول الجرجاني «ولولا ان أهل الجاهلية جدوا بالتقدم واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والاعلام والحجة لوجدت كثيراً من اشعارهم معيبة ومسترذلة ومردودة ومنفية، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم ونفى الظن عنهم فذهبت الخواطر في الذب عنهم كل مذهب وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام[١٢٣].

والاضافة القيمة التى يقدمها هذا الناقد لدراسة التجربة الشعربة هي حديثة عن تأثير بيئة الشاعر وطبعه على رقة الشعر وجفائه فالبادية تخشن الشعر والحاضرة ترققه ومن هنا كان شعر عدى وهو جاهلي اسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان[١٢٤].

ومع الاعتراف بقيمة هذا الرأى الا انه لايكفى وحده لتمييز التجربة الشعرية لان التجربة تتكون اساسا من ذات قلقة لها علاقات بتاريخها ومكانها ومجتمعها وعقائده ونظمه

وسياساته، فلابد لكى تكتمل الصورة النقدية أن نبحث عن جوهر التجربة الشعرية من منظار علم الاجتماع وعلم النفس، رغم التعريف الساخر والبارع الذي قدمه جول رومان للاخير «ان كل ما أمكن لعلم النفس ان يفعله حتى الآن هو انه عبر بلغة غامضة معقدة عما نعرفه جميعاً معرفة مباشرة واضحة و بدون معونته» كما يجب ان لانهمل الجانب الشخصي من سيرة الشاعر وتأثير ذلك على أدبه مع ان ذلك يؤذي شعور البنيويين الى حد كبير.

ان استعراض قصائد شاعر كبير كالحلاج مجال خصب لدراسة كل هذه العلاقات مجتمعة فالمسيرة التى قطعها الحسين بن منصور من الثورة بحمل السلاح مباشرة الى مرحلة التنظير من داخل جدران السجن تجربة جديرة بالمتابعة.

وكان هذا الشاعر يختلف مع دعاة التطهير وحملة الراية الاخلاقية كما كان يختلف ايضا مع الذين ينظرون الى الشعر كوسيلة ترفيهية.

وتعبر القصائد التى تصح نسبتها اليه عن ذلك القلق العظيم المعرفى والاجتماعي ولنا أن نزعم ان غنى شخصيته وتجربته جعل شعره يمتلك العدوى التى يتحدث عنها تولستوى و يعنى بها قوة التأثير على الآخرين ونقلهم من مرحلة التأمل الى مرحلة الفعل ولايحصل ذلك الا اذا كان الفنان صادق التجربة وصادقا في التعبير عنها، عندها فقط يصبح قادرا على نقل تلك العدوى التى هى معيار كبير من معايير قياس قيمة الفن «وليست العدوى دليلا اكيداً على الفن فحسب بل ان درجة العدوى هى المعيار الوحيد الذي نقيس به قيمة الفن».[١٢٥]

وليس من المغالاة القول بأن معظم شعر الحلاج على هذه الدرجة من العدوى الجميلة ولنأخذ هذين البيتين على سبيل المثال وهما من غزله الحسى.[١٢٦]

إذا ذكرتُكِ كادَ الشوقُ يقتلني ... وَغفلَتى عَنْكِ أحزانٌ وأوجاعُ
وصارَ كلّى قلوباً فيكِ واعيةً ... للسُّقْمِ فيهِ وللآلامِ إسْراعُ

ولعلنا لانخطىء اذا قلنا انهما ينفذان الى القلب مباشرة لانهما صادران عن قلب حقيقي معذب اكتوى وعانى وصبر واستطاع ان ينقل كل تلك المعاناة بتكثيف شديد، لان نسبة الصدق في تجربته أعلى من نسبتها في غزل شعراء آخرين. ذلك أن الحلاج قد حسم ذلك التناقض داخل شخصيته فكان عاشقا حقيقيا وزاهدا حقيقيا، وهب عمره للفكرة التى سيطرت عليه منذ مطلع شبابه وهى تغيير الهياكل السياسية للمجتمع في سبيل تحقيق العدل الاجتماعي لأفراده.

وعشق الحلاج الشخصى هو جزء من عشقه العام فهو بالاساس محب كبير للبشرية قبل أن يكون عاشقا لواحدة او اكثر من النساء. وقد التقى معه عند هذا المحور العشقى للناس والحياة كل الشعراء القرامطة فكانوا عشاقاً عظماء، ونسيبهم الباقى في المذكر والمؤنث دليل قوة ذلك الجانب الوجداني في شخصياتهم الذي انعكس على تجاربهم في القول والفعل.

لقد كانوا جميعاً بلا استثناء ضد النظرة الاجتماعية المتزمتة الى الحب وهذا ما اقلق فلاسفة الفضيلة في المرحلة اللاحقة فقد كان الفارابي يرفض أن يغذى الشعر القوى الشهوانيه[١٢٧] وكان ابن رشد على تحرره يعد النسيب حثا على الفسوق[١٢٨] لكن شعراء القرامطة كانوا غير معنيين بهذه النظرة الضيقة الى العواطف الانسانية فلم يكبتوا دوافعهم، بل تمتعوا بالحياة طولا وعرضا، وظهر الايروس العشقى في نتاجهم بصورة اوضح مما ظهر عند شعراء النفاق الاجتماعي الذين كان فنهم تعبيرا عن غرائزهم المكبوتة كما يقول فرو يد.

وميزة الشعر القرمطى العظيمة هى أنه يستطيع أن ينقل احساس قائليه بيسر وسهولة وهذه هي حقيقة الفن العظيم النابع من الذوات العظيمة كما يؤكد روجرفراى لايزال من اللازم أن يقلع الناس عن اعتقادهم بأن الفن ليس تسجيلا لجمال ذى وجود خارجي ومستقل، وأن يدركوا انه تعبير عن انفعال أحسّ به الفنان ووصله الى الرائى.

و برغم هذه القدرة على الانفعال ونقله لانستطيع أن نزعم أن تجر بة الشاعر القرمطى بلغت حد الكمال فالمجتمع القمعى المسيطر كان يتحكم بالشاعر القرمطى وغيره ويحرمه من ممارسة حر يته الفردية والاجتماعية بفعل الضغوط الدينية والسياسية، ومن هنا كثر التعبير عن الذات بأسلوب غير مباشر بخلع صفاتها على العالم المحيط والحديث عنه كصدى لتلك الذات المقموعة كما يقول هيغل[١٢٩] «فالذات المحرومة من الحر ية الداخلية لايسعها بالفعل الافصاح عن ذاتها من جهة اولى الا بواسطة مشابهة ومماهاه مع ماليس منها ومع ماهو خارجى بالنسبة اليها» ومن الاشياء الجديرة بالملاحظة عند شعراء القرامطة هى قيادة الدعوة الى واقعية التجر بة الشعر ية بمعنى ان يشتق الشاعر موضوعات شعره من تجار به الخاصة في حياته و بيئته الاجتماعية ــ لذ لانجد مقدمات طللية عند القرامطة، ولانجد القصيدة المتعددة الاغراض، كما لانلمح ذلك النوع المترف من الشعر الذي تر بى على موائد الملوك وفي قصورهم، فالشاعر القرمطى فقير المنشأ، وغالباً ابن طبقة اجتماعية مسحوقة، لذا فان مادة شعره هي حياة الناس الذين يعيش بينهم وليس حياة ناس القصور.

و ينسحب هذا التعميم على من كان في موقع السلطة من القرامطة فالحسن الاعصم الذي كان حاكما وقائداً تاريخياً لانرى في شعره مانراه في شعر ابن المعتز من تكلف لفظى وايغال في تصو ير الترف ومجالس اللهو وغير ذلك مما ساد في شعره وشعر غيره من شعراء القصور.

لقد فرض التحدى الفني على الشاعر القرمطى أن يصيغ تجر بته بأبسط أسلوب ممكن، كما فرض عليه التحدى الاجتماعى أن يزرع بذور الثورة فيما يتناوله من موضوعات وعلى هذه القاعدة تمت استثارة الحب كمفهوم، وتم اسقاط الكوابح الاجتماعية التى تمنع التصر يح بذلك كما تمنع التغزل بالجنس نفسه.

صحيح ان الشعراء منذ عصر ابى نواس اقتحموا هذه المجالات وجعلوها موطن ثورة، كان لشعراء القرامطة شرف اكمال هذه المهمة الفنية والاجتماعية. ونلمح في تجر بة الشاعر القرمطي احساسه بالجسد كقيمة عظيمة، وهذا امتداد لمذهب السمنية الذي يعتقد أصحابه ان المعرفة

لاتحصل الا عن طريق الحواس. وهى فكرة أخذها المعتزلة عن المذاهب الهندية، وأخذها القرامطة لاحقا عن المعتزلة يقول النظام[١٣]: «أن سبيل كون الروح في البدن آفه عليه ــ الروح ــ و باعث له على الاختيار ولو خلص منه لكانت افعاله على التولد والاضطرار.وكان النظام يعتقد أن الكائن الوحيد في الكون كله الذي يملك القدرة على الاختيار هو الانسان لانه يملك جسداً يحس به، وتتصارع فيه القيم، أما سائر الموجودات فتسير بالتولد والاضطرار أي بقانون الحتمية الطبيعية وقد كان لفلسفة الجسد في تجربة الشاعر القرمطي ظهور كبير نراه في تجربة الخبز أرزى الذي صرف همه ومعظم شعره الى التغزل بالجسد الانساني، وكان أميا كما نعرف عنه، لذا صدرت كل أشعاره عن معرفة حسية وتجربة جسدية غنية وليس عن نظام معرفي أو ثقافي.

وعلى هذا النحو وغيره انهمك شعراء القرامطة في التعبير عن تجاربهم بصدق واخلاص في حدود اعتقادهم.

---

* فصل من أطروحة للماجستير قدمها الكاتب في جامعة الاسكندرية.

هوامـــش

١) القاضي الجرجاني ــ الوساطة ــ ص ٣٣.

٢) محمد مصطفى هدارة ــ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني ص ٥٦٧.

٣) ياقوت الحموى ــ معجم الادباء جـ ٣ ص١٧.

٤) المرزبانى ــ الموشح ص٣٢١.

٥) ا.ا. ريتشاردز ــ مبادىء النقد الأدبى ٢٣٩.

٦) H. Read Collected essays in literary

٧) Whally poetic process p.76

٨) الفت كمال الروبى ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص٨٣.

٩) الفت كمال الروبى ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص٢٢٩.

١٠) المرجع السابق.

١١) المرجع السابق.

١٣) الثعالبى ــ يتيمة الدهر ــ جـ ٢ ص٣٤٩.

١٤) المصدر السابق.

١٥) المصدر السابق جـ ٢ص٣٤٨.

١٦) المصدر السابق جـ ٤ص٣٨٣.

١٧) المصدر السابق.

١٨) الفت كمال الروبى ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ــ ص٢٢٥.

١٩) الثعالبى ــ من غاب عنه المطرب ــ ص٥٧.

٢٠) الحسين بن منصور الحلاج ــ الديوان ص٤٩.

٢١) الحسين بن منصور الحلاج ــ الديوان ص٣٤.

٢٢) المقريزى ــ المقفى الكبير ص٤٠٨.

٢٣) يوسف اليوسف ــ بحوث في المعلقات ص٢٢٧.

٢٤) هيغل ــ فن الشعر جـ ٢ص٢٧٨.

٢٥) س ــ دى ــ لويس ــ الصورة الشعرية ص٤٣.

٢٦) ابن العديم ــ بغية الطلب في تاريخ حلب ص٢٩٣.

٢٧) الثعالبى ــ يتيمة الدهر جـ ٢ ص٣٦٦.

٢٨) المصدر السابق.

٢٩) المصدر السابق.

٤٠) سى ــ دى لويس ــ الصورة الشعرية ــ ص١٥٩.

٤١) الفت كمال الروبى ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص٣٣.

٤٢) الفت كمال الروبى ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص٣٧.
٤٣) المرجع السابق ص٤٩.
٤٤) الصورة الشعرية سى ــ دى لويس ٧٩.
٤٥) ١٠١ــ ريتشاردزــ مبادىء النقد الادبى ص٢٥٢.
٤٦) المرجع السابق ص٣١٢.

٤٧) ا. ا. ريتشاردزــ مبادىء النقد الادبى ص٣٠٩.
٤٨) المرجع السابق ص٣١١.
٤٩) المسعودي ــ مروج الذهب جـ ٤ص٣٥٢.
٥٠) المصدر السابق.

٥١) الحسين بن منصور الحلاج ــ الديوان ص٥٠.
٥٢) المصدر السابق ــ الديوان ــ ص٣٦.
٥٣) المقريزى ــ المقفى الكبيرــ ص٤٠٩ ــ زكار.

٥٤) المقريزى ــ المقفى الكبيرــ ص٤٠٧ ــ زكار.
٥٥) المصدر السابق.
٥٦) الثعالبى ــ يتيمة الدهر جـ ٢ص٣٤٩.
٥٧) المصدر السابق جـ ٢ص٣٦٤.
٥٨) الثعالبى ــ يتيمة الدهر جـ ٢ص٣٦٤.
٥٩) ١٠١ ــ ريتشاردز مبادىء النقد الادبى جـ ٤١.

٦٠) ياقوت الحموى ــ معجم الادباء ــ جـ ٣ ص١٧.
٦١) المرزبانى ــ الموشح ص٣٣.
٦٢) المصدر السابق.

٦٣) الفت كمال الروبى ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ــ ص١٩٦.
٦٤) المرجع السابق.
٦٥) ١٠١ ــ ريتشاردزــ مبادىء النقد الادبى ص٢٦٢.
٦٦) يوسف خليف ــ الشعراء الصعاليك ص٢٦٤.
٦٧) يوسف اليوسف ــ بحوث في المعلقات ص٢٦.
٦٨) المرجع السابق ص٢٧.

٦٩) ابن تغرى بردى النجوم الزاهرة جـ ٣ ص٢٢٥.
٧٠) ثابت بن سنان ــ تاريخ أخبار القرامطة ص٧٥.
٧١) الحمادى اليمانى ــ كشف اسرار الباطنية ص٣١.

٧٢) ثابت بن سنان ــ تاريخ اخبار القرامطة ص٧٥.
٧٣) المصدر السابق.
٧٤) الحمادى اليمانى ــ كشف اسرار الباطنية ص٣١.

٧٥) الحمادى اليمانى ــ كشف اسرار الباطنية ص٣١.
٧٦) المصدر السابق.

٧٧) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ــ الفت كمال الروبى ص٢٣٢.
٧٨) الفت كمال الروبى ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص٢٣١.
٧٩) المرجع السابق ص٢٣٥.
٨٠) ا. ا. ريتشاردز ــ مبادىء النقد الادبى ص١٨٨.

٨١) ابن رشيق ــ العمدة جـ ص٣٠.
٨٢) الثعالبى ــ يتيمة الدهر ــ جـ ٢ص٣٤٧.
٨٣) المصدر السابق جـ ٢ص٣١٦.
٨٤) يشير شوقي ضيف في احد مقالاته الى ان هناك ديوانا للخبزارزى بقسم المخطوطات بالجامعة العربية لكنى لم اتمكن من الحصول عليه.
٨٥) الحسين بن منصور الحلاج ــ الديوان ص٢٤.

٨٦) الحسين بن منصور الحلاج ــ الديوان ص٣٠.
٨٧) المصدر السابق ص٥٨.
٨٨) المصدر السابق ــ ص٦٤.
٨٩) المصدر السابق ــ ص٦٩.
٩٠) المصدر السابق ــ ص٥٠.
٩١) المصدر السابق ــ ص٢٦.
٩٢) المصدر السابق ــ ص٣٦.

٩٣) الحسين بن منصور الحلاج ــ الديوان ص٤٩.
٩٤) المصدر السابق ــ ص٥١.
٩٥) المصدر السابق ــ ص٦٣.
٩٦) الفت كمال الروبى ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص٣٦٥.
٩٧) الثعالبى ــ يتيمة الدهر ــ جـ ٢ص٢٥١.
٩٨) هيغل ــ فن الشعر جـ ١ص٧٨.
٩٩) الفت كمال الروبى ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص١٦٢.
١٠٠) الفت كمال الروبى ــ نظرية الدهر عند الفلاسفة المسلمين ص١٥٨.
١٠١) المرجع السابق ص١٦١.
١٠٢) ابوهلال العسكرى ــ الصناعتين ص٣١٢.
١٠٣) المصدر السابق ص٤٩.
١٠٤) المصدر السابق ص٤٤.

١٠٥) غالب هلسا ــ العالم مادة وحركة ص١٥٤.
١٠٦) ابو هلال العسكري ــ الصناعتين ص٤٧.
١٠٧) المرجع السابق ص١٧٣.

١٠٨) هيغل ــ فن الشعر ــ جـ ١ص٦٩.
١٠٩) عزالدين اسماعيل ــ الادب وفنونه ص١٣٠.
١١٠) الجرجانى ــ الوساطه ص٢١.
١١١) انـظـر في ذلـك البـاب الـثالث من كتاب الدكتور محمد مصطفى هدارة (اتجاهات الشعر العربى في القرن الثانى الهجرى).
١١٢) المرزبانى ــ الموشح ــ ص٣٥٤.
١١٣) الثعالبى ــ يتيمة الدهر ــ جـ ٢ص٣٥١.
١١٤) المصدر السابق ــ ص٣٥٠.
١١٥) المصدر السابق ــ جـ ٢ ص٣٦٤.
١١٦) الحسين بن منصور الحلاج ــ الديوان ــ ص٢٢.

١١٧) الحسين بن منصور الحلاج ــ الديوان ص٢٧.
١١٨) Pater Essay on style o. 19.
١١٩) الحسين بن منصور الحلاج ــ الديوان ص٤٣.
١٢٠) الثعالبى ــ يتيمة الدهر ــ جـ ٢ص٣٦٧.

١٢١) ا.ا. ريتشاردز ــ مبادىء النقد الادبى ــ ص٢٢.
١٢٢) المرجع السابق ص١٤.
١٢٣) الجرجانى ــ الوساطة ــ ص١٢.
١٢٤) المصدر السابق ــ ص٢١.
١٢٥) ا.ا. ريتشاردز ــ مبادىء النقد الادبى ــ ص٢٤٦.
١٢٦) الحسين بن منصور الحلاج.
١٢٧) الفت كمال الروبى ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ــ ص١٤٠.
١٢٨) المرجع السابق ص١٤٥.

١٢٩) هيغل ــ فن الشعر جـ ٢ص٢٧٧.
١٣٠) غالب هلسا ــ العالم مادة وحركة ــ ص١٨٦.

مساءلة الحداثة

ملف من اعداد سيف الرحبى

• ليس هذا الملف كلمة مكتملة حول الحداثة الشعرية؛ إنه إشارة فحسب، طموح لأن يبدأ الحوار الجديد حول واحدة من اكثر قضايا الكتابة حضوراً. وأمل في أن يصير الحوار مفتوحاً على الافق، بعيداً عن المسبقات التقليدية التي كثيراً ما تواجهنا في مناقشة مثل هذه القضايا. إننا ننحاز ضد هذه المسبقات، لأننا نختلج بالكثير من الاشواق لحداثة لا تتكرس حولها نتائج واحدة، وحيدة تسبق في وجودها وجود أي شرط من شروط الحداثة غير المتوقعة.

• نعلم أن في الكثير من اشارات هذا الملف مايهدِم، وما يمكن أن يُهدم. ونعلم أن الحداثة المقصودة دوماً في اشارات هذا الملف هي حداثة القصيدة لاحداثة القصة والمسرحية والنقد الخ .. ونعلم أن هذه الاشارات انما تقف خارج نصوص الحداثة الشعرية .. انها تنطلق من شعراء حقا لكنها لا تسبر نصوص الشعر.. وكأنها تحلم ــ احياناً ــ بشيء لم يحدث بعد. ومع ذلك فان «كلمات» تحتفى بهذه الاشارات وتدعو الى الحوار معها.

• نحن هنا نأمل في اكتشاف العناصر التي لا يتفق الجميع حولها ربما لأن تلك العناصر بالذات هي التي من المحتمل أن تشعل جذوة المستقبل في ميدان الادب والابداع. لذلك كله نميل إلى اعتبار هذا الملف اشارة نحو المزيد من الحوارات والآراء التي ستظل «كلمات» مشرعة لها وسنواصل هنا نشر كافة المساهمات الحوارية سواء كانت في شكل استجابات ذاتية، أو كانت في تلك التي ستعمل «كلمات» على استحضارها مباشرة من شعراء ونقاد نقوم بالاتصال بهم. ليس للحوار ــ وقت محدد. ففى كل الاوقات تظل الحداثة جديدة وجديرة بالتأمل.

• ندعو ــ أيضاً ــ إلى ضرورة تعميق هذه الاشارة الحوارية واخراجهما من حدودها المقدسة، وأن نكف الكلام عن الحداثة كما لوأنها نوع من المتعاليات التي يستدعي المثول في حضرتها طقوساً لاهوتية تكاد تجعل الحداثة طموحاً عظيماً لاينال شرف الاتصال به سوى الراسخين في التنظير. وكأن قد غاب عن البال أن الابداع على خطورته ليس شيئاً محصوراً. إنه بساطة الحياة، لكن دون سطحيتها.

من هنا فان «كلمات» تحرّض على تأمل هذه البساطة التي لايجوز لنا أن نضعها في غياهب التعتيم. لأن وسائل التعتيم والطقسية هي التي تفتح السبل أمام ادعياء الابداع لأن يتدافعوا في خيمة الحداثة ماداموا يجيدون تأدية تلك الطقوس النظرية .. هكذا .. هكذا نعتقد بمستقبل واضح تحت سطوة الحوار.

ــ كلمات ــ

الحــداثه أســئلة لن تكــتمل

سيف الرحبى

في الكلام عن الحداثة، لايمكننا إلاافتح بوابة الجدل بشكل تدريجي وتلمس نقطة إنطلاق من قلب هذا الركام والتجارب التي أوصلت الحداثة الشعرية العربية إلى ماهي عليه الآن. نقطة الأنطلاق هي نقطة البحث في قلب المُنجَز والمتحقق إبداعياً موصولاً إلى مالم يتحقق بعد، إلى القارة المجهولة التى يحاول التعبير الشعري الجديد ملامسة تضاريسها الوعرة... الحياة العربية تتهشم يوماً بعدَ يوم، «واقعاً وفكراً» وتتهشم معها أدوات وتصورات كثيرة كانت جنينها الطبيعي أو المُشوَه لا فرق. إنها بُرهة الهدم الشاملة في صيرورتها ذات الخُصوصية المعقدة. وحين نفتح بوابة الجدل الحداثي من طرف واحد هو طرف الشعر، رغم أن هذا المصطلح يحمل في فضائه مدارات أخرى متشعبة، فربما لأن الشعر يؤشر أكثر من غيره لخارطة هذه الحداثة ببنياتها المتعدده. وليس هذا الرفض والقبول والضجيج المتصادم الأطراف في غابة الشعر العربي، إلا دليل على دوام مثوله الأقوى في الذاكره العربية.. خط تطور الحداثة الشعريه هو خط تصادم الحساسيات والرؤى في حقبة مليئة بالمجازر والتمزقات الاجتماعية ــ الثقافية و مقدرة الاستلاب الكبيرة التى يمارسها «الآخر» صاحب المائدة الضخمة في الحضارة البشرية المعاصرة، ودائماً في خضم هذا المسار العربي المشوش والمتدثر بغموض الكارثه، تنفجر بؤرة الحساسيات الجديدة لتقذف أسئلتها الجارحة على المستتب الواضح بشكل سرطاني في الثقافة كما في المجتمع. وفي رحلة المغامرة لهذه الأسئلة المهمشة مؤسسياً، تتضح ملامح البحث عن لغة جديدة، لغة تكون أكثر تجسيداً لجانب المكبوت والمقصي في الواقع والجسد النازعينِ إلى خلع جلدهما الذي أصبح لايطاق. لغة أكثر إنغراساً في زمنها ونزيفها الهذياني العاقل وماتشهده لغة الشعر العربي ومنذ السبعينات إمتداداً إلى ماقبله، القريب أو ذاك الموغل في التاريخ، من خلخلة ورغبة تعبيرية ونقدية تمس الحداثة من داخلها حتي التدمير، يؤرخ بدءاً إلى زمن آخر وأفق حداثي آخر كما تبينت ملامحه الأولى في النص الشعري الجديد وأصبحت لحظة البحث عن الملامح المفارقه لهذا النص الجديد، مسألة بالغة الأهمية أمام ركام «النمطية» و«الارتدادات» الشعرية التي يملأ لغوها المكان مستخدمة تلك التركة البائسة من العبارات

والمصطلحات التي كان السلفيون يستخدمونها ضد الحداثه بدء إنطلاقها ولكن ضمن ديكور آخر. هكذا تتقلب الأدوار والمواقف وتتجلى هلامية المشهد عن ضوء البدايات لذاكرة تتأسس وسط ولائم فاخرة من الهزائم والجثث التي يحاول أن يطلع من جنباتها عشب النص الجديد واللغة الجديدة .. لكن هذا النص الجديد أيضاً ليس بهذه البراءة التي نسبغها عليه، فعربة الحداثة يمكن أن يمتطيها الكثيرون ويختلط الحقيقي والزائف تحت جلبتها الغاضبة وإن كان هذا لايبرر «بالطبع» هجوم «السلفيين الجدد». وهنا تتضح أهمية الفرز وإستخدام معايير جديدة للقيم الابداعية التي يؤرخها النص الجديد، هذه المعايير والأدوات سيساعد على بلورتها تحقق هذا النص. إذ ليس جاهزية هذه الأدوات يمكن أن يؤدي إلى نتائج جيدة في هذا المجال، فمثلاً ناقد طليعي مثل الدكتور «كمال أبوديب» حين يقترح لدراسة الشعر العربي الحديث المنطلق التالي «ولعل أبرز ما تتجسد فيه هذه الحركه هو الانتقال باللغة من كونها شيئاً محدداً وثابتاً إلى كونها سلسلة من الامكانيات والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة قاموسيتها إلى كونها طاقة إيحائية و بؤرة دلالية في جسد النص الأدبي بامكانيات متعددة مثرية إياها بهذه التعددية وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التي يمكن ان تقلص إلى الدلالة القاموسية الواحدة».

إن هذا «المنظور» النقدي الصحيح لم يعد يعني أي مقاربة جديدة، مثلما كان في الخمسينات. فالجديد الآن أكثر تعقيداً من هذه التشخيصات الأولية لمسار الحداثة والتي تنطبق على «جبران خليل جبران» و«السياب» و «حاوى» مثلما تنطبق على «سركون بولص» و «قاسم حداد» و «محمد بنيس».

ومن هنا أيضاً تأتي ضرورة مساءلة الحداثة عبر رؤية جديدة لا تتصل بما قبلها إلا بطريقة النفي الخلاق. فاللغة الجديدة في جموحها إلى النقض وإرتياد قفار جديدة في التعبير تخلق لنفسها فضاء خاصاً تمارس فيه الرفض من غير ضوابط مسبقه مثلما كان عند الكثير من شعراء المرحلة السابقة، حيث العقلنه والتصميم في الحقل الشعري الذي تتداخل فيه الوقائع والشخوص برموزها وفق حساسية الوعي وإتجاهاته السائدة لتلك المرحلة. إنها مسألة تاريخية الشعر في سفره الكلي نحو المجهول.

○ ○ ○

النص الشعري الجديد يتعاطى مع اللغة وأدواتها، مع الواقع وحركته بشكل آخر يختلف عن مرحلة التعاطي الأولى في الحداثة العربية.التعاطي أو التعامل مع الأسطورة، الرمز الايقاع، إنصهار هذه العناصر في القصيدة في الصورة الشعرية المركبة تلك التي لا تلامس عناصر الواقع إلا لكي تقذفه في أتون مُخيلة مفعمة بالغرابة... أو عَبر دفق اللغة وجريانها إلى مايشبه «الكسر الهذياني» لكن ليس عبر مثنويّة الصورة و بتوحد اكثر مع التفصيلي والجزئي أو إختزال الجملة الشعرية إلى حد خنق نَفَس اللغة أو.. ربما هذه «الاتجاهات» الثلاثة هي الغالبة في النص الحداثي الجديد. وبمختلفها تطمح إلى التعامل مع اللغة والأشياء بشكل أكثر تفجراً وجوانية و «غريزية» وخف ذلك

الصخب «للا يهام الملحمي» و «درامية القصيدة المتعددة الأصوات» والرمز المحدد للأساطير. وباستثناء قصائد وأسماء كبيره تحققت إبداعياً في هذا المجال وصارت علامات في إرث الحداثة الشعرية العربية. فقد وصل الشعر إلى النموذج الجاهز ينحى الجميع منحاه وتكتب القصائد ليس وفق الايقاع النفسي والحياتي ورؤية الذات الشاعرة للواقع والتاريخ وإنما وفق تلك المقاييس المعدة سلفاً وهذا الفهم أو النص الذي وصلَ إلى شيخوخته رغم وجوده، مرتبط «بدوغما» فكرية معينه كنتاج لتجربة تاريخية مخالفة لما نعيشه الآن من دمار في منظومة القيم والقناعات التي نبحث في أنقاضها ورماد معابدها عن جديد يقودنا إلى /.

من هنا بدأت تتضح ملامح جديدة في شكل التعامل مع اللغة والوجود في النص الجديد، إذ ليس هذا التعامل أسير خارج تُمليه ذاكرة ثقافيه، بقدر ماينزع إلى إستبطان الحقيقة الداخلية والقبض علي الواقع في إنكساره وحركته وتحولاته اللامرئية... حتى الشعر الذي يلتقط تفاصيل الواقع بكل عريه وقرفه «عباس بيضون مثالاً» يخلق معاناته الخاصة مع اللغة حيث يعمل على التفاصيل والأشياء المبعثرة و يتم الارتقاء بها إلى كشف الخفي فيها وتصعيدها إلى جوما ورائي — بالمعنى الشعري — يشبه تنظير «جودار» عن الفيلم التسجيلي «التسجيلي والاخباري هما أنبل الأنواع. فهما لايبحثان عن الآني لذاته بل لمايفرزه من اللانهايه».

هذه الاتجاهات أو هذه المؤشرات لاتجاهات جديدة في الحداثة العربية التي يمكن أن نسميها (الحداثة الثانية) من منظور كونها مرحلة جديدة في حداثة الشعر العربي وليست «ولادة ثانية» حسب تعبير يوسف الخال أو ليس من الضروري التأكيد على بداهة وصلها بما تحقق قبلا كلما في الأمر هو إستخلاص سمات تميزها التي نحاول ومن خلال الجدل أن نرسم صورة عامه لمسارها المختلف النازع إلى إعطاء فهم جديد لمصطلح «الحداثة».

فبالأضافة إلى ماتقدم من إشارات حول طبيعة القصيدة الجديدة هناك سمات التحرر من الأعباء البلاغية والزخرفة التي يتم كسرها لصالح آفاق تعبيرية أكثر سعة تلم شمل هذا الحطام المتشظي في أحداقنا وقلوبنا. وهناليس إقصاء للبلاغة النابعة من قلب التجربة بل إقصاء للبلاغة الديكورية المعرقلة لتفجر باطنية الكتابة التي تخلق شروط بلاغتها الغير منجزة سلفاً أو هكذا تطمح وهنا يصبح التجريب و «المغامرة التعبيرية» حتى الفوضى شرطين لايمكن للكتابة الجديدة المضي بدونهما.

o o o

هكذا ينزاح المشهد الشعري الحالي عن هذا الترجرج وعدم الثبات والاستقرار على أسلوب أو نمط. حتى عند الشاعر الواحد نجد أكثر من نمط تعبيري وإلى أي مدى يؤثر ذلك في التواصل التطوري لتجربة الشاعر؟ تلك مسألة أخرى. لكن المتضح هو هذا التنوع التجريبي القلق وكأنما

يعبر بصدق عن تلك البنية النفسية ــ التاريخية المتصدعة في كل مستو ياتها.

لاشك أن الحداثة العربية في تجلياتها الحقيقية تملك سياق تاريخها الخاص. والنظر فيها على ضوء حداثة الغرب لايتم ميكانيكياً بل من باب رصد المتغيرات في بنيات هذه الحداثة وفق ظروفها الخاصة لأن وصل هذه الحداثة بمنابع تراثها قبل النظر في تأثيرات سابقها المتحقق في حداثة الغرب، مسألة تحمل مخاطر درجة إدعاء أصالة مفتعلة تمليها ردة فعل تجاه الاستلاب الذي يمارسه «الآخر». الاشكالية التي تسكن الوعي واللاوعي ومن هنا تأتي موضوعية التعامل معها. فلا يمكن القول أن هذا الشاعر هو إمتداد «لمسيحية شرقية» أو «صوفية عربية» أو ... الخ ونغض الطرف متجاوزين تلك الاشكالية المعرفية التاريخية التي تربض على مجمل الحياه.

إننا نناقش التأثير والخصوصية معاً. من هنا نجد أن ضمن السمات المفارقة للشعر العربي، إضافة أو ثمرة، لعدم الاستقرار والترجرج التجريبي الجريء والصحي مبدئياً، نجد تواري الأسماء الكبيرة إلى حد بعيد والتي لعبت دوراً تأثيرياً ذي قبل في الثقافة والشعر مثل «سان جون بيرس» «إليوت» «باوند».. الخ. كلاسيكي الحداثة الأوربية البنائية المتينة وحلول أخرى بعضها شكل إنفجاراً في قلب تلك الحداثة وردة فعل عنيفة على بربريّة الحضارة وقيمها مثل «آنتونين آرتو» «هنري ميشو» «ديلان توماس» جماعة «تَل كَل» «يانيس رتسوس» وغيرهم من شعراء «الهاو يات» والتدمير، مدفوعين بحساسية شبه عدمية تجاه ماهو قائم.. لانود الدخول في تبيان تفصيلي لشروط هذا التحول أكثر من الاشارات التى مرت. لكن سياق التجربة التاريخية للفردً والمجتمع من الستينات ربما هو المفصل الأساسي الذي يوضح ملامح هذا التحول في جوانب قوته وضعفه و يعطيه «شرعيته» إن كان بحاجة إليها في غابة الشرعيات التي لا حصر لها.. وحين ننعت الشعر الذي نحن بصدد فتح السجال حوله بأنه «جديد» و «حديث» رغم الفارق بين المصطلحين من زاو ية انه الأكثر جدة وحداثة، فاننا نعى منزلق اسقاط الحداثة في المحدودية الزمنية كما هي عادة «الموضوعات» لكن كما ذكرت من باب استخلاص ملامح معينة ومفارقة للغة النص الشعري الجديد الذي لم يصاحبه صخب تنظيرى مثلما حصل لشعراء المرحلة الاولى باستثناء بعض الدراسات والمقالات التي غالباً ماتنشر في الصحافة اللبنانية، ولذا بقى الالتباس يملأ تخومه بضباب الخلط بين الحقيقي الاصيل وعكسه و بقى شعراء في الظل وهم الأكثر جدارة بالظهور من الكثير من اولئك الذين كرسهم الاعلام العربي منذ زمن يمتد في عمر الحداثة الشعر ية عربياً.

○ ○ ○

تبقى الحداثة دوماً ذلك المشروع الناقص وإكتماله المتوَهَم ، يعني سقوطه في شرك الدوغمائيه والتكلس، أي موته أو تحوله إلى مؤسسة قمعية و يبطل أن يكون مشروعاً وفعل حياة يشهد بصدق على كل الأزمنه إنطلاقاً من زمنه الراهن... وربما جماع السجال المتجدد حوله يدل إكتماله في نقصانه، في نفيه المستمر لذاته وحاجته الدائمة إلى التشرد وراء ظلٍ يختفي في دهليز أسئلة لم تكتمل.

«من الحداثة الى مابعد ــ الحداثة»

كاظم جهاد

تتفق المعاجم اللغوية على تعريف «الحداثة» بكونها مايتعارض مع «القِدَم» و«التقليدية». فهي، إذن، مفهوم زمنيّ. تَعْتق الحداثة، فتنشأ الحاجة الى حداثة جديدة. ومنذ سنوات، بدأ الفيلسوف الفرنسي فرانسوا ليوتار يتكلم على ما بعد ــ الحداثة. ولكن علاقة الحداثة بالزمن لا تكون طرديّةً دائماً بالضرورة. هناك من القديم ما يكشف عن صموده أمام الزمن، وعن حداثته وعصريته المتجددة. بهذا المعنى يمكن الحديث عن «حداثة التقليدية» وهناك من الجديد، أو الحديث، مايكشف عن تراجعه امام اختيار الزمن، و يفصح عن عتقه بعد جيل أو اثنين و بهذا المعنى، يمكن الحديث عن «تقليدية الحداثة».

إذا أردنا البقاء في مجال الشعر العربيّ، يمكن القول أن الكثيرمّما حسبناه عتيقاً ومندرجاً في تاريخ وفضاء زمني معينيّن، أثبت قدرته الكبيرة على أن يُعاصرنا وعلى أن.. يتقدّمنا.الشعر الجاهليّ، أبوتمام، النفّري، السياب، الخ... وفي المقابل، أثبت الكثير مما حسبناه حديثاً ومعاصراً قصوره عن تجاوز حقبته، وكونه أسير لحظته الزمنية. وهذا يصدق على الكثير، الكثير، من الشعر العربيّ الحديث. الكثير من هذا الشعريثبت، لدى قراءة راهنه أو جديدة، كونه مجرد صرخات غاضبة، لطيفة، مؤثرة، ولكنها ليست بالضرورة من الشعر الكاشف الذي يؤرخ لزمانه و يؤسّس لزمان جديد. الكثير من هذا الشعر يُثبت كونه نشاطاً تهديمياً كبيراً داخل اللغة القائمة، ولكنك لا تتبيّن الا بصعوبة مساهمته في خلق لغة مغايرة. الكثيرُيُثبت كونه مجرد معادلات لغوية لا تحتوى بالضرورة على ماكناً نتوهمّ أنهاتتخفى عليه من دلالات باطنة ورموز. إضافة الى هذا، فالكثير من شعر الشبان يفصح اليوم عن كونه مجرّد تنويعات مُخَيّبة على نسيج هذا النص الحداثي ــ التقليدي.

أما شعر الحداثة الجديدة، أو مابعد ــ الحداثة، فمع صعوبة تحديد اتجاهاته وعناصره الأساسية في اللحظة الحالية، فاننا نراه يمارس دوره و يفعل فعله على هامش الثقافة القائمة والشعر المكرّس إنه شعر مهمَّش و يهمش نفسه عن طيب خاطر، فحداثته متشظية، خفية، لاغية للمركز، وهذا لايتلائم مع «رسالتها» العميقة ومع طبيعة تحركّها. إنها، خلافاً لثورة الشعر العربيّ الحديث الأولي، تتنازل عن الاعلام والاعلام الذاتيّ، وتختار محلها بعيداً عن الأضواء. وهي لا تحقق لدى شعراء بذاتهم ــ وإنْ كان بمقدورنا أن نسميّ ثلاثة أو أربعة من هؤلاء ــ وإنما في قصائد يضيف لها شعراؤها أحياناً قصائد أخرى أساسية، وأحياناً ينكصون. إنها بذلك، **حداثة أعمال، أكثر مماهي حداثة شعراء.**

إذا أردنا أن نسميّ بعضاً من شعراء مابعد الحداثة هذه، أمكن الحديث عن سر كون بولص، الذي فتح القصيدة الجديدة الى التيه والى عمل العزله والى الحقيقة الجّوانية. عباس بيضون الذي خلّص هذه القصيدة مما يدعوه روجيه كايوا بـ «أكذوبة الشعر»، وأثبت بطلان البلاغة والزخرف حين يكونان كلّ ماتتعكز عليه القصيدة. سمير الصايغ الذي فتح القصيدة الى التصوف الحقيقيّ والى فضاء الحروفّية والتشكيل. كما يمكن أن نذكر قصائد لابراهيم زاير وطلال الحسيني وعقيل علي، وآخرين، ظهرت في «مواقف» و«النهار» و«السفير» و«الكرمل»، قصائد لألياس حنا الياس جمعها في كرّاسة صغيرة وأنيقة بعنوان «ماأكثر ماأقلّ».

الا أن هذه الحداثة الجديدة لم تلد في فعل قطيعة تامة مع شعر الرواد أو الحداثة الأولى، التي أصبحت حداثة تقليدية. لقد مهّد لها شعراء كسعدي يوسف ومحمود درويش وشوقي أبي شقراء، تقدّم أعمالهم للأصوات الجديدة فُرصَ تعاون وحوارٍ شعريّ، كبيرة.

ضد نفسه/ ومع التجريب

حلمى سالم

يصعب الحديث، في عجالة سريعةٍ، عن موضوع عريض مثل موضوع «الحداثة الجديدة». ومع ذلك، يمكن الاشارة «المقتضبة» إلى بعض «العناصر» السريعة:

(١) أهم مايميز جيل الحداثة الراهن، على مستوى «الرؤية النظرية»، هو التصور التاريخي للحداثة.
فلم تعد الحداثة، عند هذا الجيل، قفزات شجاعة في فضاء لاجغرافيا له، ولا تاريخ، لقد ارتبطت الحداثة لدى هذا الجيل بالسياق الاجتماعي التاريخي الثقافي

(٢) ومن هنا، صارت الحداثة مشروطةً لامطلقة: مشروطة بشرط تاريخي، هو سياق المنجزات الابداعية السابقة.
مشروطة بشرط شعري موضوعي، هو واقع القصيدة العربية الراهنة وخصائصها، وتمييز مواقع الابتكار والتجدد فيها ومواقع التكلس والجمود والتقليد.
مشروطة بشرط ذاتي، هو منجز الشاعر نفسه، وتخطيه الدائم لمنجزه.

(٣) الحداثة، في ظل هذا المفهوم، حداثة عربية، أساساً، بشروطها التاريخية والموضوعية والذاتية، وان استلهمت المنجز الغربي الحداثي.
إنها تميّز بين المنجز الحداثي الغربي، من حيث ضرورته وطبيعته وانتاجه التطبيقي، وبين المنجز الحداثي العربي من حيث ضرورته وطبيعته وانتاجه التطبيقي.

(٤) حداثة هذا الجيل، إذن، محايثة، ميدانية. تتخلع من «الشعر الكبير» (القضايا الكبرى والقصائد العريضة المحيطة بكل الوجود) إلى «الشعر الصغير»، (شعر الالتقاط الحي للنثريات والمتفرقات والخفقات البسيطة).
هو شعر «اللقطة ــ العالم» لاشعر «العالم ــ العالم».، ومن ثم شعر «الانكسار» لا «الانتصار» الزاعق . شعر «الخراب» لاشعر «العمران المنخور داخليا».

(٥) شعر الحداثة الجديدة، لدى هذا الجيل، لايغني، بل يكشط الدمل البغيض للحياة العربية. لايغني، سواء كان هذا الغناء شعارياً مُمَجداً، أو كان جنائزياً ناعياً، مثلما كان شأنه عند معظم الرواد.

(٦) عبر كل هذا، فان حداثة هذا الجيل، لا تنقض الواقع أو تاريخ الشعر أو العالم، بل تنقض شعرها نفسه. الشعر، في هذه الحداثة الجديدة، لايكف عن هجران مواقعه، عن نقض نفسه، وتجاوز منجزه، والتغلب على نفسه. إنه شعر «قُلّب».
لايستنيم إلى ذاته، فيقع في المدرسية والجمود والتناسخ الذي وقع فيه معظم شعر الحداثة الرائدة.

(٧) هذه الحداثة، إذن، «عربية»، أو تسعى لأن تكون عربية. يمتد نهرها لمواطن الحداثة العربية في شعرنا وتراثنا العربي، بعامة، وإن نَهَلَ من مواطن الحداثة الغربية.
هؤلاء الحداثيون الجدد، يدركون اختلاف المقدمة (السياق التاريخي/الاجتماعي/الثقافي/الابداعي) ومن ثم يدركون اختلاف النتيجة (المُبْدَع الحداثي) بين العرب والغرب.
إنها حداثة ــ من ثمَّ ــ غير «ذيلية»، غير «تابعة».

(٨) في ظل انهيار المجتمعات/الأنظمة العربية، وفي ظل انهيار المجتمعات/الثورة العربية، وفي ظل انسداد الطريق أمام النظام العربي (حُكماً كان، أو قصيدةً)، فان قائد القصيدة الحداثية الجديدة هو «التجريب». التجريب المفتوح القابل للخطأ والصواب. التجريب الذي يساوي محاولة تشكيل وعي حر، «نقدي» غير تسليمي، وصولاً لوعي «نقضى» شامل.
هذا التجريب، قد لايسلم من الشطط، والانحراف، والخطأ. ولكن هل الا بداع غير الشطط والانحراف والخطأ؟ وهل اضاعنا غير التعقل والسلام والتسليم؟

بين الابداع والتنظيـــر

صلاح الحمداني

الـكـلام عـن الحداثة امر صعب وهو مفهوم له مقوماته الخاصة و يستند الى عدة مستو يات تـنـتشر عبر تـطورات لغو ية وثقافية كثيرة وله تشعبات لايمتلك زمامها سوى بعض النقاد والمنظر ين الاكفاء . اما بالنسبة للشاعر ــ المبدع فان الحداثة تمثل هيكلاً بلا ملامح، ومفهوماً يلفه الغموض و يـفتقد للهو ية والتحديد. انه فضاء حسي بـلاحدود ولاقيود. والحداثة لا تعدو والحالة هذه سوى ردة فعل وجدانية انفعالية تكتنف الروح المفرطة بالحساسية لتنصب في قالب ابداعي يتخذ سمة القصيدة الشعر ية عبر الازمنه والاماكن والتجارب الانسانية.

والـسؤال المـطروح هوهل هذه القصيدة التي انبعثت مباشرة عن انفعال داخلي واحساس ملح بالتعبير عن دواخل الشاعر، قصيدة حديثة؟ كيف ولماذا؟ وهل ان خالقها شاعر محدث ام شاعر تـقـليدي؟ وماهي المعايير التي يُسْتَند اليها في تقو يم ظاهرة شعر ية مهما كانت اسس مولداتها وأُطر بُـنـيـتـهـا الايـقـاعـيـة واللغو ية؟ الاجابة ليست سهلة خصوصاً على كائن يمارس بنفسه عملية الخلق الـشـعري ولكن هناك محاولات فهم للنص الابداعي، قد تخرج عن طوق التذوق الكلاسيكي وليس في قـدرة اي شـاعـر ان يـشـرح كـيـفـيـة فـهـم واستيعاب وسبر اغوار وابعاد نصه الشعري، فضلا عن استحالة صياغة كيفية نشأة وتبلور هذا النص الابداعي المقصود.

وهـل مـن الـضـروري ان يـكـون للنص الشعري الحديث اساس اجتماعي وايديولوجي ؟ و بُـعـد مـرجـعـي او مـضـمـون اخباري مباشر او رمزي؟ اليس من حق مثل هذا النص الابداعي ان يـكـون ثـمـرة عـذراء لانـفـعـال حسي او فورة نفسية تتخذ صفة الشكل الابداعي المجرد، اى صيغة مـرفـولـوجـيـة دون الحاجة الى الا تكاء على الفهم المضموني واستنباط روح النص واعماقه بالطر يقة التحليلية او حسب الاسلوب الانطلوجي؟

فـالابـداع المـسـتـقـل عـن الـتـأطير ان هو الا محاولة للانعتاق والتحرر والنزوع لحر ية مطلقة والانـطـلاق نـحـو فـضـاء مـطلق كما عبر عنه مرة المفكر الفرنسي رولاند بارت. وليس اجبار ياً ان يـكـون الابداع قـنـاة لـتـجـسيد معنى ما او تصوراً ايديولوجياً او اجتماعياً يتلبس شكلاً تعبير ياً من الاشـكـال المتعـارف عـليها او حتى لو تلبس شكلاً خارجاً عن المألوف وكما قال المفكر الفرنسي ميشيل فوكو مرة «اذا كان مضمون الا ثر الفني هو بصورة ما ترجمة مباشرة او غير مباشرة لايديولوجية لـسـلـطـة ما نأنه سيفقد حر يته وسمته كأثر ابداعي فكل ماهو سلطوي هو استبدادي بالضرورة اي مُـقـيـد ومكبل لحر ية التعبير، لذا فهو نقيض قاتل لمفهوم الابداع المطلق» ، اى النص الابداعي الذي

يستحق صفة الحداثة.

ينبغي اذن على الرؤية الابداعية ان تمتلك زمام مصيرها بنفسها وان تنطلق سابحة في فضاء اللانهاية واللامحدود والخروج عن القيود والقوانين بكل اشكالها.

وللمتلقي الحرية المطلقة بدوره ان يكيف تخيلا ته واحاسيسه واسقاطاته لاستيعاب النص الابداعي (القصيدة) الذي يحاوره ويخاطبه بدون وسيط. كـكتلة جمالية لغوية تثير خلجات النفس.

يقال بالضرورة ان هناك دوافع ومكبوتات تكمن خلف عوالم النص الابداعي يريد المبدع ـ الشاعر البوح بها واخراجها من لاوعيه عبر تراكمات لفظية قد تحتوي على الدلالات وقد تكون خالية منها هذا صحيح ولكن ليس على القارىء (الجديد بالطبع) ان يُجهد نفسه عند قراءته لنص شعري حديث بالبحث عن معنى مستتر او اسرار تختفي وراء الكلمات، وما عليه سوى الاكتفاء بهذه التراكمات الفضائية اللفظية والمساحات اللغوية الثرية كثراء وتنوع الكون نفسه. وبحكم البديهي ان يكتنف القصيدة الحديثة طابع الغموض والابهام الذي يميزها عن ادوات التعبير الفني الاخرى وعلى الاخص التقاليد الموروثة في اللغة والادب بأجناسها ووظائفها.

من مهام التنظير الشعري التوصل الى القيمة الجمالية للنص، كنص وضرورة، وليس فقط النقد والتقويم سلبا او ايجابا وبين يديه اساليب متنوعه ومناهج متعددة للبحث والتنقيب فهناك الرؤية السوسيولوجية للظاهرة الشعرية وهناك النظرية النصية والسيمائية لاستنباط الاستدلالات الرمزية ان وجدت بالفعل او من اجل ابتكارها إن كانت غائبة.

وكذلك التوصل الى مجموعة العوامل التي تتظافر وتتكاثف وتتداخل لتصنع البنية الكاملة للقصيدة الحديثة شكلاً ومضموناً.

الحداثة اذن تعني بالنسبة للشاعر تفجير الموروث والخروج عن كل ماهو قيد او تقنين. وبما ان الحداثة بعد تأريخي فهي تشترط اذن تبدل الرؤية للوجود وموجوداته ومابينهما من علائق، اي هي محاولة لتأسيس لغة مضادة متمردة على الخط السائد، صدامية، مهمتها تحطيم اسوار التعتيم وتجاوز النحو والبلاغة والعروض والقوانين اللغوية بكافة صورها. انها محاولة لا تساير ولا تصالح ولا تتواطأ مع القديم تذيب تكلس الذوق التقليدي وتحطم معيار الذاكرة لترسم لنا خطوط رحلة داخلية في خلجات الجسد المبدع والحساس بانفعالات الذات.

ولنترك الحكم الاول والاخير للنص الابداعي نفسه ليقول كلمته فيما اذا كان قديماً تقليدياً يخضع للماضي ام حديثاً تجديدياً ينزع للمستقبل.

كل هذا لا يمنع الشعر الحديث من استخدام الاشارات والرموز، المقارنات والتشبيهات واحداث تجانس رمزي والجمال الصوري اي خلق الثراء التعبيري في الكتابة وابتكار الصور المتعددة الجوانب واللجوء الى الرموز التراثية وتوظيفها ايجابياً لخدمة التعبير الشعري بشرط ان لا تخلق قيداً

جديداً، ونحواً جديداً، وقوانين قسرية لتجهض الثورة قبل ولادتها. لندع الابداع يتحدث اولا ومن ثم من حق التنظير ان يتحدث عنه بعد مرور السنين.

كان بودي كشاعر حين طلب مني ان اساهم في ابداء رأي نظري عن الحداثة في الشعر أن أضع نصاً شعرياً يكون كفيلاً بترجمة احاسيسي كشاعر عن معنى الحداثة طالما انني كنت ومازلت اعتقد يقيناً ان النص الابداعي هو وحده القادر على تعريف مفهوم الحداثة افضل بكثير من ركام الدراسات التنظيرية والتحليلية حول هذا الموضوع ومع ذلك وافقت ان اشارك بما طرأ على ذهني من افكار كوّنت نسيج مساهمتي هذه.

ففي وقتنا الحاضر نحن بحاجة الى شعراء انقياء فقط وليس الى سماسرة لغة او شعراء صحفيين يلوكون اللغة و يتبارون في التنظير.

المختبر والجنون

شوقي عبد الأمير

هناك مشكلة أساسية حول هذا الموضوع وهي: من يمثل من؟ ونبدأ بتشخيص أبطال المسرحية التي لانعرف عمقياً ماهي الاحداث فيها. سيكبر الابطال وتبقى الاحداث بعيدة.. لهذا فالمسرحية لا تنتهي والناس لايفهمون شيئاً. ومن هنا سنبحث عن الاحداث وربما سنختارها ابطالاً، اولاً،والتاريخ كفيل بتقديمهم.. الحدث الاساسي اليوم في الابداع مايسمى الحداثة. في رأيي ان هناك خلل في كلمة «حداثة» هناك حالة من الاستسلام للتاريخ، أي ان لغة الابداع هي لغة العصر الحديث الذي نعيش فيه. انا اقول ان ليس ثمة ضرورة لربط حركة الابداع بالزمن، متقدم أو متأخر. هناك شعر أو لاشعر. الحداثة حجة في الحديث عن ازمة. ومن هنا سأتكلم من خلال تجربتي المتواضعة قبل الدخول في التعميمات. الحداثة هي البحث عن التناغم الكلي بين التلقائية التي هي معين الشعر و بين العطاء الثقافي الذي هو مكتسب اليومي المعاش، بين الموروث الانساني والمكتسب اليومي، بين الطاقة العفوية الخلاقة والتجارب المدروسة المكتسبة. كل هذه الاشياء لايمكن ان تلتقي إلا عبر فعل الابداع. لأن كل الأفعال الاخرى اما ان تكون مختبرية أو تدرك الجنون. بين المختبر والجنون يولد الابداع. هذا الابداع معادلة عسيرة جداً يمكن التوصل اليها عبر طرق التجارب التي هي إما فردية أو انسانية. التجارب الفردية هي التي يتوصل اليها الشعراء عبر معادلات تعتبر خارقة. وأهم هذه المعادلات معادلة «أدونيس»، فأدونيس استطاع ان يجمع في الحداثة بين لغة عصر غير معاش موجود كموروث ثقافي و بين آخر تجربة معاشة في يومه. بين لغة

التراث وآخر ارتجافة معاشة اليوم. كيف تم ذلك عند أدونيس؟

تم بالتوصل الى إيقاع خاص داخل اللغة، اللغة وحدها خارج مبرراتها الثقافية خارج عن كونها اداة توصيل تصير ممراً شفافاً للاستاستك، للجمال، للحقائق التي يمكن التوصل اليها من خلال الجمال ومن خلال الايقاع. فمثلاً قصيدة «تحولات الصقر» لأدونيس أكبر مثال للحداثة. وعبارة عن جدل بين اللغة و بين إيقاع التاريخ السياسي الفردي المعاش اليوم. فالقتيل العربي الذي يموت نصفه «اخوه» و يذهب نصفه الآخر الى الاندلس هو اللغة نفسها التي يموت نصفها ونصفها الآخر يتحول الى إبداع. هذا التداخل بين التاريخ عبر قصيدة «الصقر» وأدونيس مثال إبداعي، وهناك امثلة اخرى نالت نصيبها من النجاح او الفشل..

تجارب الشباب مايصدمني فيها انها تولد وتهرم وتسقط وهي مازالت جنيناً. تشيخ في مراياهم بسرعة، وهذا خلل ثقافي وابداعي. فالابداع حين ينفجر ينفجر بحجم عطائه، وحين يختنق يتحول الى نوع من الاستمناء والتكابر المفرغ عمقيا. على الشباب ان ينتبهوا ان التجربة عطاء وهذا العطاء عليه ان يستمر، و بذلك هو الذي يفرض شكله على اللغة والتاريخ والناس. انا أرى معطيات شابة تولد مثل الموجات التي تخرج من البحر وتجف ولم أر موجة تحولت الى نهر.. ننتظر ان تطلع موجة تمتد وتتواصل. وهذا سيكون لأن هناك حركة واحتمال في الواقع. لكنني لم أر حتى الآن موجة إمتدت عمقياً لأن الشعر بحاجة الى ثقافة وطاقة ابداعية حقيقية وإن شئت العودة فمرجعي في الحداثة ليس الشعر الحديث بل الشعر السومري، فاحدث قصيدة قرأتها هي قصيدة سومرية لشاعر سومري مجهول وهي اربعة ابيات تقول:

«لقد نفتنا الآلهة
غرباء حتى مع أنفسنا
نجوس ازمنة التاريخ والمستقبل
دون كمنجات
هكذا كان حكمنا الابدي
ورحلة بحارة يعشقون النبيذ».

وأنا أهدى هذه الابيات الى اولئك الذين يكتبون أسماءهم قبل كتابة القصيدة.

الشعر بقدرته على اختراق الزمن وليس على اختراق الأنا، فالأنا تخترق بجملة والزمن لايخترق إلا العطاء يتجاوز كل العطاءات التي سبقته ولهذا فالحداثة داخل الزمن وليس داخل الأنا. ومتى ماكان رهان الحداثة في موقف من الزمن وليس من التاريخ لأن الزمن علاقته اعمق فهو كتلة ابدية، متى استطعت ان تكون مؤشراً لها، أما التاريخ فليس بمؤشر، ومتى ماحققت وجودك، وليس الحداثة بمعنى الأنا لأن الأنا صغيرة.

ويجب تغييب البعد التاريخي في الحداثة وإلا ستكون «تأريخية» وهناك فرق بين التاريخ

والتأريخيّة، مثلما هناك فرق بين الاخلاق والأخلاقية. ويجب تهديم كل اشكال الحكم، اشكال القياس سواء كانت التاريخية أو الكلية والبحث عن الحداثة من جوهر الابداع.

لماذا الشاعر السومري بقي الى الآن؟ لماذا المتنبي يخترقنا حتى اليوم؟ من هنا نفهم ان الحداثة ليست الزمن المعاش بل الزمن الآتي وربما لازمن. وكلمة الحداثة مرتبطة بفهم زمني والشعر الحقيقي هو وقفة في حركة الزمن حسب «باشلار». والابداع هو ابداع سواء كان قديماً أو جديداً.

أما سمات القصيدة الجديدة وأنا احذف كلمة جديدة ضمن المنطق الذيتكلمتعنه، فهي تملك رؤيا للعالم، للجدل، للاشياء، للمطروح، للخارج. هي التي تعيد مفهومك للاشياء، من التلقائية، لكنك لم تكتشفها. كيف يتجسد ذلك؟ احياناً تؤدي ذلك اللغة، اللغة نفسها يكون فيها لعبة اكتشاف «اللوغوس» مثلما يسميه اليونانيون. اي يخلق اللوغوس داخل اللغة ويحله في العالم. هنا اللغة هي البداية والنهاية. وهناك شعراء عندهم لغة عالية فيبقى شعرهم جنيناً داخل اللغة اذا خرج الى لغة اخرى يتهشم.

وهناك شكل آخر خارج اللغة، اللغة ليست إلا موصلاً مثل الفضة يسمونه شعر الرؤى، شعر الرائي. فقط ينقل اقصى درجة من الحرارة بأسرع وقت مثل شعر سعدي يوسف. وشعر اللغة موجود في بعض شعر أدونيس. اللغة الآن في شعر الشباب تتبسط لأن لغة الخارج تتبسط. واللغة معاشة فالذي يكتب بلغة ثقيلة يجب ان يرجع الى ماضيه وثقافته، ولكن لايجب ان يكون هذا مجانياً. فحين نلغي عن اللغة هذه الخلفيّة يجب ان نشحنها بأشياء اخرى، بصورة، ببديل، وأنا ضد الشعر المختبري. رغم ان من حق الشاعر ان يدخل مختبره الادبي ــ الفكري، لكن ليس من حقه أن ينشر كل شيء، بل لابد ان يصل الى نشر النتائج وليس المسودات التي يقدمها كنتائج.

بالنسبة للاشكالات المطروحة في كل من الشعر الاوربي والعربي، فالاشكالية من الاول هي إشكالية «مالارميه» الشعر الثقافوي. لكن عظمة «مالارميه» انه لم يصبح تعليمي من خلال تثقيف الشعر، بل استطاع ان يخلق توازناً بين النسق التلقائي والثقافة في شعره. لكن مالارميه احدث وراءه فجوة وصارت موجة من الشعر الفرنسي تتبع الا يقاع «المالارموي» أي تلك الذهنية المختبرية التي ليس فيها شيء من الدم.

وربما كان ذلك نتاج المجتمع الحضاري التكنولوجي الذي جر وراءه عربة ثقافية كاملة.

ولوتاريمون «ايضاً» خلق شاشة مضيئة على شكل أغاني وليس فيها إلا ضباب الاغاني وهو بحد ذاته إشكالية في الشعر الفرنسي.

أما السريالية فقد أعطت تنظيراً اكثر مما اعطت شكلاً. أما على صعيد الاشكاليات المطروحة في الشعر العربي فليست على مستوى ثقافي ابداعي. فقضية تمثيل الثقافة في الشعرفليست جديدة، وحتى الذين يطرحون المشكل الثقافوي في الشعر العربي لم يطرحوا المسألة بشكل عميق

و بقيت مفتعلة. والمشكلة التي نعيشها اكثر صحة وسلامة من المشكل الاوربي عمقياً وحضارياً. المشكلة الأوربية بها ستائر يمكن الاحتماء بها، أما عندنا فهناك عري. إما شعر او لاشعر.

ياوجوهنا بلّغي عنا

شربل داغر

ماأشبه الحداثة بكرة الثلج: نطلقها دون أن نستطيع امساكها مع ذلك، ونقف حائرين امامها، لا نعرف كيف نعيد الكرة الي حجمها «الاصلي»، ذلك انها متضخمة، ممتزجة باوهامنا وطموحاتنا. ماذا تفيد العودة الى المعنى «الاصلي»، اذا كان مايعنينا هو المعنى السياقي الذى عرفته في هذا البلد دون ذاك، اي حمولتها المحلية في كل بلد عربي؟

لفرط ما ننظر الى الثلج قد نرى وجوهنا.

ياوجوهنا، بلّغي عنا.

حداثتنا ركام من الاوهام وإنجازات قليلة. نعم، لم تعد تجدي المكابرة مع النفس، ولا إصطناع المعارك الوهمية، ولا السكوت عن عثرات الحداثة بحجة الهجوم على «الكلاسيكية المحدثة» أو «الحداثة الكلاسيكية». فبعض شعراء الحداثة ونقادها كانوا يتغاضون عن مطباتهم بالقول الشهير: لا صوت يعلو فوق صوت المعركة!

المواجهة مع النفس اولاً، وقبل الآخر:

الحداثة تعني عند بعضهم «الحداثة في الحداثة» على وزن «الثورة في الثورة» أو «الثورة المستمرة»: ان هؤلاء الشعراء اعتمدوا التصنيف الثلاثي التقليدي (شعراء الخمسينات، شعراء الستينات، شعراء السبعينات) بسرعة مذهلة، واجدين فروقات حاسمة تميزهم كجيل عن الجيلين السابقين: الفروقات ليست حاسمة لهذه الدرجة، وولادة المدارس والتيارات الشعرية لا تتم على اساس تفقيس البيض (كل يوم بيضة واحدة، وكل عشر سنوات جيل شعري واحد)! توهمنا ان السياب جدنا الشعري، واننا نبتعد عنه (أو هو يبتعد عنا) أميالاً وأميالاً من الكتابة الشعرية. هذا في الرأس، لا فوق ورقة الكتابة، لان اية دراسة شعرية «مختبرية» لا تتبين مثل هذا البون الشاسع بين جيلنا وجيل الرواد. بكل أسف.

ان التَفَس التحرري الذي أطلق القصيدة العربية من عقالها التقليدي في نهاية الار بعينات لم يزل متوقداً، رغم بعض الخمود، عند كباره خاصة كما عند شبّانه. تعاملنا مع قصيدة الرواد (لا القصيدة بعينها، بل النوع الشعري هذا) كما لوانها استنفدت طاقاتها، بعد سنوات معدودة على انطلاقتها.قبرنا قصيدة الرواد بسرعة، دون ان تموت اصلاً.

قد يبدو كلامي لبعضهم تراجعاً عن أمور سابقة تعود لبدايات السبعينات، وقد يبدو ايضاً تراجعاً عن قصيدة النثر. لا، ابداً. نصوّب التهديف، ليس إلا. لقصيدة النثر مكانها في شعرنا الحالي؛ متناسين، احياناً، ان بداياتها العربية سابقة احياناً على قصيدة التفعيلة ، الحرم الذى تعرفه قصيدة النثر حالياً لم يكن قائماً في بدايات الخمسينات: فنحن نقرأ في الاعداد الاولى لمجلة «الآداب» (١٩٥٢ــ ١٩٥٣) قصائد نثرية لمحمد الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا ونقولا قربان،بينما تمتنع المجلة راهناً ، بقرار من ادارتها، عن نشر اية قصيدة من هذا النوع. يمكن لهذين النوعين الشعر ين ان يتعايشا... صراعياً، مثلما تعايشت صراعات عربية عديدة، شعرية وفلسفية وكلامية فيما مضى. فقد عرفنا دوماً في تاريخنا، منذ الصعاليك حتى ابن الرومي أو ابي نواس، شعراء ينتجون شعراً مخالفاً لقصيدة الجماعة أو لتعبيراتها العليا. فقصيدة التفعيلة، في تجارب ممثليها البارزين، تجدد مثل هذه الوظيفة في ادائها: من شاعر القبيلة الى شاعر الامة. لقصيدة النثر ان تتبين وجع المتنبي في قصيدة الحمى بدل مواقفه الانشادية، وان تتعرف على نثر التاريخ اليومي بدل جلال الخطاب المركزي. قصيدة النثر فعلت ذلك في عدد من تجاربها: ماتأخرت عن قول جسدنا، متألماً، فرحاً (نعم، الفرح الذي نفتقده أكثر فأكثر في قصيدة عربية، متماسكة، بكائية، عابسة ومقطبة الحاجبين دوماً)، وما تورعت عن قول السري (مقابل القصيدة التي لا تبلّغ إلا عن المسموح به من قبل الجماعة أو ما تصبو وتطمح اليه)، واليومي، العبثي المجاني(مقابل قصيدة مركزية تعمم المعنى القصدي، الموظّف أو الموّجه).

لقصيدة النثر ان تبني موقعها عربياً، وضمن الثقافة العربية، دون ان تعدم قصيدة التفعيلة بالضرورة. ففي غالب الاحيان يتبادل الفريقان الاعدام والنفي: جماعة قصيدة النثر تحيل كل شعر غيرها الى «مزبلة التاريخ»، وجماعة قصيدة التفعيلة تتهم كل شعر غيرها بانه غيرشعري، بمسطرة وميزان، وبانه «دخيل» ايضاً (كأننا نكتب قصيدتنا العربية بحروف لاتينية أو وفق الوزن الالكسندري). فالصراع لا يعني علاقة النفي المتبادل إلا في بلاد العرب راهناً. بالمقابل، لقصيدة النثر ان تتجذر أكثر في القصيدة العربية، في ابداعية لغتنا، وخصوصية ثقافتنا. ان تجد مراجعها المحلية ــ وهي موجودة ــ ، وان تستنطق محمولات الصمت العربي، اي ما لا يرد في الخطاب المركزي، مفهوماً محتقراً ومرذولاً... لان هذه القصيدة، في بعض تجاربها، تبدو في عربيتها الشعرية وكأنها مترجمة عن لغة اجنبية، غير مكتوبة في لغتنا، ودون حمولة المعاني والرموز المحلية.

شعر المثال

عباس بيضون

(...) يصلنا الموروث الشعري للحركة الحديثة منقطعاً عن الثقافة التي ولدته. إنه يخسر معناه هناك، و يواصله سراً هنا. لكن الشعر لم يعد مشغولاً، إنه يتلقاه متضمناً ولايجادل فيه. بل الشعر لم يعد مشغولاً بالمعنى الذي يتحول الى سابق للشعر. فهو لايتولد بمايعنيه (من ممارسة ورؤيا) داخل السياق الشعري. بل كقيم تحققت في فترة ماضية. إن الشعر يتسلم معناه في ثنايا النسيج البلاغي بدون ان ينتبه إليه فهو شعر ليست (رؤيا العالم) تطلباً أصلياً فيه. إنه يتناولها عن الطريق كما يقول الجاحظ عن المعاني، بل هو شعر نقصان هذه الرؤيا في اصل وجوده. و بذلك تمتلىء الكلمة والصورة بلاهوتهما فلا تسألن عن سياق صلتهما بسياق تجربة راهنة، و بذلك تنمو على جذع المعنى الواحد تشكيلات لامتناهية من الصور التي ترتصف في مناخ شعري عام. فالشعر هنا يشحن المعنى البديهي لأنه موروث باشارات لفظية وتصو ير ية. و بذلك تبدو القصيدة وكأنها تملك سلفاً «رؤياها» التي تتحول الى قالب.

هناك رؤيا جاهزه للحب، وللسياسة. فهناك اذن مثال للحب والسياسة، أما الخلط الايديولوجي فلايرهق الشعر. بل الشعر ممارسة ساطعة لامكانية اتساقه. فالثنائية الاسطورية للحياة والموت تطابق الخرافة «الواقعية» عن الطغاة والمساكين.

والتاريخ المهدور من جهة «الاسطورية» مهدور من قبل «الواقعية». فهنا وهناك يملك التاريخ نصاً واحداً واغنية واحدة. فالتصور الخرافي ينحل في تصورات شعبية والفلكور الاسطوري يستعار لفولكور شعبي. وإله النهر يستعار للفدائي والارض الانثى للوطن والاتحاد الاسطوري بين الارض والانسان يستعار من جديد. القصيدة الحديثة ركام صور جزئية، تتوالى وتتراكم لايصل بينها سوى الايقاع العروضي والبلاغي الذي يصل أحياناً بلانهاية (القصيدة الدائرية) أو يفسح احياناً لوقفة بين المقطع والمقطع. هذا الركام التصو يري الذي تتحول فيه كل صورة الى حكم والى نظرة منذ نهاية عالم جاهز، يأتلف في النسيج البلاغي، و يبدو ومضات لايوحدها إلا ذلك النص المختفي. خلفها المناخ الشعري السائد الذي يجري في الذاكرة أشبه بقصيدة شاملة يسقط منها هنا وهناك نثار لايمكن ان يبني إلا اذا كانت دائماً في خلفيته وكأنها نصها الاصلي.

ذلك يجعل ممكنا تحويل الموروث الشعري الى نموذج وتعميمه بقاموسه وكناياته ونسق ترميزاته وقوالبه على الشعر كله. فنرى القصائد تتشابه الى حد مضجر وتضيع السمات الفردية المميزة و يغرق الشعر كله في صوتٍ عام كأننا حيال قصيدة واحدة.

لتعذر التواصل الشخصي مع عباس بيضون حالياً، تم بعد ضمان استئذانه، اخذ بعض النقاط من دراسته الهامة «الحداثة الآن» مجلة مواقف (٣٤) يتحدث هنا عن «نمطية» سادت برهة الشعر مابعد «الرواد» في لبنان ونرى انها تؤشر لمعظم الشعر العربي آنذاك، ورغم ان هذه النقاط تشكل اختزالاً لمسار الدراسة لكنها تضيء جوانب في سياق الكلام عن الحداثة.

الشعر يستقبل عناصر من واقع. بل يتعمد ان ينطلق من مناسبة حاضرة. لكن بمجرد ان يتناولها وتدخل في مجرى الشعر، تبتعد عن مادتها الحية الاولى. هذا البعد في الاساس ضروري. لكن هنا إدخالها في مسار جاهز، وسلم من الحركات الجاهزة التي تتصاعد في سياق محدد سلفاً، و بذلك يستعيض عن درامية الواقع بدرامية مشبوهة. هناك المثال الحماسي، بطرفي الصراع الدائمين فيه، بضجيجه الخطابي بالنصر الختامي. هناك اللغة التي تتقصر وتزداد بلاغية كلما خطونا في الشعر الحديث. هناك سيل اللغة الذي يوهم بتراكم صوره وسرعة إيقاعه واللعب على هذا الايقاع بأننا في صدر بناء ملحمي. هناك التفاصيل اليومية التي تدخل احياناً وترتصف بدون ان تتوحد في لحظة راهنة. كأنما تقدم اصلاً متخيلاً لواقع ساكن لايتبدل. إن الا يهام الدرامي والملحمي ضروريان لـلا يـهام بمعاصرة قصيدة تتلقى دون حرج موقفاً من العالم ملفوفاً في النسيج البلاغي لشحن القصيدة بتاريخيّة متوهمة، بينما لا تاريخيتها شرط من شروط وجودها كما هي.

ooo

إن مايشغلنا.. هو رد الشعر الى الثقافة لابوصفها ركام معلومات، بل جملة مشكلات واختيارات هي رغم انها تندرج ضمن اكثر من خط نظر، وتتفاوت من داخلها وتفترق وتتقاطع، فان خط السجال القائم بينها والذي لايمكن تغييبه ونفيه إلا بثمن فقدان الثقافة لتاريخيتها، برفع المشكلة دوماً من موقع الى آخر من المشكلية. الامر الذي يضمن رغم تعدد زوايا رؤية وممارسة العالم مستوى من اختباره، وتقديمه لا على انه عالم ناجز، بل مشروع متبدل. لست هنا في سياق تعريف للثقافة، بل في سياق تحديد التطلب الثقافي للشعر. لا تنفع ضجة «الحداثة» احياناً في إخفاء ان نقص التطلب الثقافي فيه ليس موقفاً من الثقافة بقدر ماهو تبنٍ لا واعٍ لنظام قيم يرى في العالم مشروعاً ناجزاً وممارسته بالتالي مرسومة مسبقاً، ومالفن سوى حيلة نقدمها فيه وكأنه اختبار راهن لانزال نعانيه: السلفية لا تنقطع بكسر العمود الشعري التقليدي، بل تتجدد في القصيدة الحديثة، التي تعنى «لا ثقافيتها» غالباً «لا تاريخيتها» فالمثال الحماسي للشعر السياسي مثلاً يقوم اولاً على استبعاد عناصر تاريخ سياسي متحول في انتشارها وتبعثرها وتناقضها ليلفق مكانها قالباً موحداً سكونياً لاينني يتحرك بين ثوابت (الارض، الدم، الشهيد، العريس.. الخ) هكذا يبدو التطلب الثقافي، بالمعنى الذي ألمحنا إليه، شرطاً أولياً لاطلاق قصيدة حديثة، لاتحول اللغة الى اصطلاح، والقصيدة الى زينة أدبية، والشعر الى زمن ملفق، إن دخول الشعر في عالم متحول بدلاً من انيعارضه بذكرى زائفة لماض متخيلٍ، مشروط بنمط الثقافة التي يرتد اليها، والقيم التي تؤطر ممارسته للعالم.

ooo

هل يكفي ذلك كله لنقول أن لا ضمان لنا بعد أن الحداثة قد تحققت. وأن الحداثة بدون تناول مختلف للعالم، بدون ثقافة تضع على المحك نظام القيم الموروث، وتثقيف للشعر بالمعنى الذي يجعله يولد أسئلته ومسائله من داخله ولايتلقاها، بدون ذلك تبقى الحداثة حلماً، وإن يكن الامل كله *فيمن يعيدون طرح السؤال، فيمن يحاولون كسر المناخ السائد والكتابة من خارجه.*

الظلال وصراخها

فينوس خوري غاتا

ثـمـة تـيـارات كـثـيـرة في الشعر الفرنسي الحديث.. ففي ١٩٦٨ تشكلت مدرسة جديدة في الشعر مثل «ميشيل دوجي» و«جان بيير فاي» و«أُبني غوش» وهذه المدرسة من أهم سماتها تكسير اللـغـة وتـفـتـيـتها من أجل الوصول إلى معرفة مايعتمل في باطن هذه اللغة. وهذه العملية ربما أضرت بـالـشـعـر أكـثـر مما أفـادتـه لأن الـشـاعـر أصـبـح شبيهاً بالباحث العلمي وهذا مما أبعده عن نبض الأعـمـاق.. ومـع الـزمـن ثـمـة رجوع إلى شيء من الغنائية التي كان الشعراء الجدد يعتبرونها مرضاً وضعفاً للشعر.. ولكن هذه الغنائية كانت ذات طبيعة أخرى تختلف عن الغنائية التي سبق للشعراء أن تجاوزوهاأي مايمكن أن نسميه غنائيه الحداثة وغنائية الجدة..

الـشـعـراء الشباب الفرنسيين مثل «ميشيل دوجي» لايعبرون شعرياً مثلما يفعل كل من «كـلـوديـرنـار» و«جلفك» وغيرهم ممن لهم من العمر خمسين وستين سنة والذين هم مثقلون بموروث اللـغـة الـرمـزيـة والـغـنـائـيـة والـسريالية.. فالشعراء الشباب يكتبون عن أشياء يومية و ينغرسون في تفاصيل الحياة وجزئياتها و بلغة تنبع من هذه الحياة. فالجيل الشاب يستعمل كلمات مثل «الناظمة الآلية» «الهندسة» «الطيران» أما الجيل المخضرم فلهم لغتهم الخاصةالتي أشرت إلى مصادرها. أما الـشـبـاب حين يـنـتـزعون لغتهم من اليومي والعادي فلكي يعطونها نفساً شعرياً وتنتظم ضمن تجر بة شعرية خاصة.. أما عن تأثير الشعر الفرنسي على العربي الراهن فقد إنتبهت حين ترجمت شعراً عر بياً لمجلة «أور با» أن الشعر اللبناني متأثر بالسريالية مثل «بريتون» «أراجون» «إيلوار» و«بوسكيه» أمـا الـشـعـر في الـعـراق فـمـتـأثر بالشعر الانجليزي والأمريكي وأن هناك تمايز في التجارب الشعرية الـعـر بـيـة... فمثلاً أدونيس أقرب الى الشعر الرمزي وسان جون بيرس وله إيقاعه الخاص أما شاعر مـثـل «بـول شـاوؤل» فـقـد كسر اللـغـة الـغـنـائـيـة وحين نـتـرجـم شـوقـي أبي شقرا فهو أقرب إلى «جـيـرارنـواريـه» هـؤلاء أقرب إلى الشعر الفرنسي الشاب.. و بالضرورة يجب أن نفرق بين الغنائية السائدة والشعر. فليس الشاعر هو ذاك الذي يمتطي المنابر و يغني مثل أم كلثوم.. القصيدة يجب أن تـقـرأ لا تـغـنـى.. أمـا على صعيد تجر بتي الشخصية فهناك في ديواني «الظلال وصُراخها» شيء من الـغـنـائـيـة الـداخـلـيـة.. الغنائية الجارحة.. وأنا أيضاً أبتعد عن الغنائية لكن ضمن تطور طبيعي فقد تـر بـيـت على إبـن الـرومـي والمتنبي و«إيلوار» و«أرجون» فليس باستطاعتي الا بتعاد دفعة واحدة. وهـنـاك مجـمـوعة تحت الطبع فيها هذا القطع مع الغنائية وهي ثمرة الصراع للتخلص منها.. الشعراء الـعـرب الـذيـن يـكـتبون بالفرنسية يمكن تصنيفهم كالتالي: جورج شحاده وأندريه شديد ليس لهم

شاعرة لبنانية باللغة الفرنسية، لذلك تتناول جوانب تتعلق بوضع خاص، مزدوج

علاقة بالعربية وليس ثمة تاريخ عربي يثقل كاهلهم فهم لايقرأون بالعربية وشعرهم حين يترجم ليس فيه أي روح عربية.. بينما صلاح ستيتيه وأنا فهناك تاريخ عربي يربض في أعماقنا فنحن شعراء عرب نكتب باللغة الفرنسية وكذلك عبدالكبير الخطيبي.

علاقة شخصية... باللغة

الياس حنا إلياس

لكل لغة تاريخ شخصي. واللغة العربية اكتسبت، مع القرآن، صفةً مقدسة. والتعامل معها على هذا الاساس أسبغ على جهازها التعبيري صفة الشيء الذي لايتغيّر. وبطبيعة الحال، ليست علاقة اللغة العربية بالقرآن هي المسؤولة عن بعض الجمود الذي أصابها. فكل لغة تحتفظ، من موروثها، سواء أكانت له صفة مقدسة أم لا، بـ «مسلّمات تعبيرية» تتخذ شكل التراكيب والعبارات والصور الجاهزة التي تقفز الى النطق او الى الكتابة حالما تحضر مناسبتها. والموروث التعبيري للغة العربية يمتدّ ممّا سمّي بـ «العصر الجاهلي» مروراً بالاسلام، وصولاً الى أيامنا هذه.

وقد وصلتنا اللغة العربية اليوم حاملةً معها موروثات تعبيرية من حقب مختلفة. وقد ولدت هذه الموروثات التعبيرية، في زمانها (مثلها مثل ظواهر تعبيرية أخرى سقطت على الطريق ولم تصل الينا اليوم) نتيجة تفاعل مشعب بين اللغة كنشاط ألسني والمجتمع كنشاط علائقي — إنتاجي لذلك، فان الصور والعبارات التي تعاملت بها اللغة مع العالم، في ذلك الحين، هي نتاج مرحلة تاريخية معينة ونتاج رؤية خاصة بالمساهمين في حقل اللغة، ونتاج علاقة مباشرة، ومبرّرة، بين الصورة والعبارة من جهة وصانعيها من جهة أخرى.

وجليّ، اذاً، ان استعمال التراكيب والصور اللغوية العتيقة، في عصرنا الحاضر، ينطوي على طلاق فاضح بين اللغة ومستعملها. ذلك ان مستعمل اللغة، هنا، لايبذل جهداً في التعبير عن نفسه، بل «يستعير» تراكيب وصوراً جاهزة، مستعدة للتعبير عن «المعنى»، الجاهز بدوره واذا كان من الطبيعي ان تؤدي هذه الموروثات الى تسهيل الوظيفة التوصيلية للغة، تبعاً لقانون «الاقتصاد التعبيري»، فانه من غير المقبول ان تسيطر هذه الموروثات على الوظيفة الأدبية للغة التي تفترض، حكماً، الاتيان بصور وأشكال جديدة، وهذا ينطوي، بالتالي، على فصم العلاقة بين الكاتب واداته التعبيرية.

إعادة العلاقة المباشرة، بين الكاتب وادواته التعبيرية لا تتم إلا اذا استبعد، من حقول تعبيره، كل موروث صوري او عبارتيّ (من «عبارة»). وهذا ليس بالأمر اليسير. ذلك ان إعادة الاعتبار الى العلاقة المباشرة بين الكاتب واللغة تستدعي تجاوز آليات الذاكرة اللغوية التي تدفع الى سطح التعبير كل المخزون الموروث حال التعبير عن معنى سبق للتراكيب والصور القديمة ان عبرت عنه. بالطبع، الحديث هنا لا يتناول طبيعة التركيب النحوي الأصلي في اللغة العربية، بل العبارات والتراكيب والصور الجاهزة من نوع «وافق شنّ طبقة» او «بات على الطوى» او «حدثني فلان قال...»، اي من نوع العبارات والتراكيب «الكلية» التي اكتسبت صفات «المثل» او الصنم... والتفلّت من سيطرة الذاكرة اللغوية، التي تعمل بناءً على نظام من التداعي الاستدراجي تنطبق عليها مواصفات الاستجابة الشرطية (مثل كلب «بافلوف» في التجربة المعروفة)، يستدعي العودة الى تأملٍ شخصي موضوعي في آلية عمل اللغة في الأصل، تأمل في جذور الكلمات، ومشتقاتها الاسمية والفعلية، وهو تأمل يمكن ان يؤدي الى استعمال «واع» للغة. بهذا المعنى، «يمتلك» الكاتب اللغة ، ولاتمتلكه هي (مع الأشارة الى انه ليس هناك مفردة «مطابقة» تماماً لما في الذهن، فهي اما ان تعبرّ عن معنى اكثرأوعن معنى أقل من المراد، وليس هناك ايضاً تركيب «يضبط» بشكل كامل آلية الفكرة المعبّر عنها)

باعادة الأعتبار الى العلاقة الشخصية المباشرة بين اللغة والكاتب تبدأ أولى خطوات الحداثة، وكذلك باعادة الحياة الى آلية الجهاز التعبيري «الأصلي» للغة. وقد يكون كسْر هذا الجهاز او التطاول عليه احدى وسائل اعادة الاعتبار اليه، اما القول بتفجير هذا الجهاز، كوسيلة وحيدة للوصول الى الحداثة فليس سوى ادعّاء لفظي ذلك ان كسْر هذا الجهاز يمكنه ان يتمّ من خارج تمثّل اللغة وامتلاك حدسها التعبيري، و بالتالي، فان علاقة الكاتب باللغة بعد كسرها تبقى، مثل علاقته بها قبل كسرها، علاقة خارجية وراثية، و يبقى تعامله معها مصادراً لحساب من سبقه الى ابتداع علائق جديدة في داخلها، وهو وضع شبيه بمن يتخلّى عن «الأفكار القديمة» و يتبنى «الأفكار الجديدة» من غير ان يعيد النظر في طريقة تفكيره...

تبدأ الحداثة، إذاً، في إعادة تشغيل ديناميكية اللغة، وذلك باطلاق اليقظة في عملياتها المختلفة والتحصّن الواعي في الاستسلام لاغراءات الجاهز، وهو اغراء ثابت التأثير، وكذلك بادراك الصلة الوثيقة بين الانفتاح المنهجي للفكر والكتابة الحديثة. والحداثة ليست فكرة جامدة تصلح لكل زمان، بل هي نمط علائقي بين الانسان الواعي لشروطه والواقع المتحوّل، باستمرار. وكما ان الحداثة في الفكر هي الانفتاح على التفاعل المستمر بين الانسان المتأمل من جهة، والطبيعة والمجتمع من جهة أخرى، اي التفاعل مع التغيّر، كذلك، فان الحداثة في الكتابة، هي استمرار الكاتب في علاقة مباشرة مع اللغة التي ينبغي ان تبقى، هي ايضاً، في علاقة مباشرة مع التغيّر.

الحداثة إذاً، موقع فكري، موقع في العالم، وموقف منه في آن، وهذان الموقع والموقف ينكشفان، في الكتابة، عبر الشكل اللغوي الذي لا يكون حديثاً إلا اذا كانت علاقة الشاعر بالكلمة

وبالتركيب وبالصورة، في آن، علاقة «حديثة» المنشأ، علاقة شخصية «مصنوعة» لا تستند الى اي موروث، علاقة ارادية متأمَّلة نابعة من راهن علاقة اللغة بتغير الحياة.

هنا، لامفرّ من الاقرار بحتمية تأثير اللهجات المحكية في اللغة المكتوبة وحتمية تأثير وسائل الاتصال ـــ خصوصاً في الصحافة كونها تستخدم الكلمة المكتوبة ـــ لأن اللهجة المحكية هي التي تصوغ طريقة التعامل مع الراهن العفوي اليومي، ولأن وسائل الاتصال هي من بين القنوات الأساسية التي تقنّن مسالك الأحداث الى الذهن، ولكن لكل من اللهجة المحكية ووسائل الاتصال خطرها، اذ انها تهدد بالوقوع في «عادات» لغوية جديدة، وفي إستعمال الأنساق الجاهزة التي تصادر، مرة اخرى، العلاقة المباشرة الارادية مع اللغة لحساب الذاكرة الآلية.

لكن القول ان الحداثة هي موقع وموقف فكري لايعنى ان الحداثة هي مفهوم فكري. فطرح مسألة الحداثة كمفهوم فكري بحت طرح خاطىء ومفتعل، وهو قائم على فصل نظري ضمني بين شكل التعبير ومضمونه. ذلك انه ليس هناك «مضامين» حديثة يكفي ان تتقمصها الكتابة حتى تصبح حديثة، بل هناك «شكل» تعبيري حديث، والشكل الكتابي هو، حكماً، لغة،واللغة علاقة متجادلة مباشرة بين الكاتب وجذور اللغة من جهة، وبين اللغة والمجتمع القائم «الحديث» من جهة أخرى.

«والقفز» الى الحداثة ليس تجرّؤاً على غرابة التعبير، بقدر ماهو تجرّؤ على «امتلاك» اللغة في اتجاه فصم العلاقة بين الاشكال الجامدة للموروث اللغوي الذاكري، ومادة التعبير، من اجل جعل هذه اللغة أداة شخصية حيّة، ومن أجل امتلاك «خصوصية» التعبير.

الحداثة حرية وأنا مقيد

عيسى مخلوف

كيف أكتب عن الحداثة ورائحة الاهتراء والنتن أقوى من أن تتركني أكتب. ورائحة الثقافة الرائجة والمثقفين والكتب والكَتَبة والفريسيين وحملة الدفوف والسيوف وحملة الدكتوراه وقوّاد آخر زمان.

كيف أكتب عن الحداثة ومحاربو الثقافة السائدة أسياد الثقافة السائدة. والذين حَوْلي وأعرفهم، والذين حولي ولا أعرفهم والذي فيَّ.

كيـف أكتب عن الحداثة وأنا أتعاطى مع الكلام بطريقة ملتبسة ومقنَّعة: كلام الليل غير كلام النـهـار، كلام الشعر غير كلام النثر غير الكتابة الصحافية. فكيف أكتب عن الحداثة، إذن، حين يصير للكلمة وَجه وقفا؟

كيـف أكتـب الحـداثـة ولا أكتـب عـن الحـرية، وأين الحرية؟ وأية حداثة ممكنة بدون حرية؟

كيف أكون حديثاً وأنا ملثَّم ورقيب على نفسي؟ كيف أكون حديثاً، لائقاً، رهيفاً خصباً، رحباً، وأنا حتى غير قادر أن أتمدّد على سريري بالطريقة التي أريد، أن أتحرّكَ كما أريد، وأنسى كما أريد، وأفكر أو لاأفكر، أكون كما أريد.

الحداثة حرّية وأنا مقيَّد.

الحداثة بحث عن أفق آخر غير هذا الأفق. عن أنا اخرى غير هذه الأنا.

هي اكتناه ضوء النهار قبل ذبوله على أذرع العائدات مساء إلى منازلهن.

اعجوبة يحتاج حدوثها إلى كمية كبيرة من الامطار.

سراب لا يمكن إيقافه.
لذّة مشوبة بقلق غامض. لحظة بكر متولّدة من لحظة بكر.
تعميق الفرح بما هو أعمق منه.
تَرقب الخارق والمدهش والمستحيل.
تَركُ نوافذ النفس مشرّعة لكلّ غريب وجميل ومفاجىء.
هي الاصغاء إلى الموت دوماً.
الموت الذي ما بعده موت.

الانخطاف ساعة تلتقي المتناقضات في وحدة تامة، وتأخذ السعادةُ الألم من يده برفق.

الحداثة
أن يرهبَكَ الجمال ولاشيء غيره.
هي انتهاك المحرّمات واقتراف الأروع.
هي الجامعة وأيّوب والمعرّي وشوبنهاور وهوبس.
هي المنتظر.
هي لا شيء أو هي كل شيء،
مَن يدري؟

النصوص الثلاثة

بول شاؤول

اعتقد ان الشعر العربي تحرك منذ بدايات النهضة في ثلاثة نصوص النص الاول هو النص التقليدي الكلاسيكي الذي تجسد في شعراء كالبارودي واحمد شوقي وسعيد عقل والجواهري وبدوي الجبل. وتميز هذا النص بعناصر مشتركة، سواء في البنية الشعرية أو الايقاع الشعري أو الصورة الشعرية، الى درجة يمكن ان نخلط بعض قصائد هؤلاء الشعراء دون ان نحس بفارق ما. وفي هذا النص تمرد متطور قليلاً مع الرومانطيقية مثل الياس ابوشبكة ومحمود لبكي وعلي محمود طه والشابي الى حد ما، وكل هذه عبارة عن تنويعات تشكل نصاً واحداً لايخرج عن حدود التقليد.

بعد ذلك، هناك نص آخر اكتسب بنية مختلفة، وهو مايسمى بنص الرواد الذي خرج الى حد من ذلك النص الكلاسيكي. كل الشعراء الرواد. من السياب الى البياتي الى عبدالصبور، بدأوا بقصائد عمودية ونشروها. خرجوا من البيت العمودي ثم انفتحوا على تجارب الغرب بشكل أساسي، وخصوصاً الشعر الانجلوسكسوني، «اليوت» وسواه. هؤلاء شكلوا أيضاً نصاً واحداً، يندرج ضمن هؤلاء بالطبع خليل حاوى وأدونيس، انه النص الاربعيني الخمسيني.

لم يزل أدونيس يدور في فلك حاوي والسياب مع التطعيم بقصيدة النثر، وهي عنده عمودية من فرط ماهو مشبع بالوزن التفعيلي حتى لو لم تكن منظمة. فالبنية بنية قصيدة عمودية، تركيب الصورة، الجملة الشعرية والايقاع، كل ذلك يشكل تركيباً عمودياً. هذا هو النص الثاني الذي مازال يهيمن على الشعر العربي السائد، وهو الشعر الذي ارتكز على الاسطورة متأثراً بالشعر الغربي ويركز على قصيدة الفكرة، قصيدة الموضوع، وهو شعر سياسي سواء كانت القصيدة ناجحة أم لم تكن، لهذا لم يتجدد هذا الشعر، ولم يكن هؤلاء الشعراء جديين.

ولقد رأينا كيف ارتدت نازك الملائكة، وارتد بلند الحيدري، وكيف لم يستطع باقي الشعراء من تطوير تجربتهم، مما يشير الى أن هذا النص كان تنويعاً على الوزن العمودي، ولم يكن خروجاً، ولاتمرداً. اي أن هذه القصيدة الحرة التي اشرت الى بعض أعلامها لم تضرب تلك الضربة العميقة في الشعر العربي، بل بقيت ضمن المعنى الناجز، ضمن التراكمية، وافقدت الشعر العربي شيئاً عظيماً هو الاختزال، هذا العمق اللغوي الغير منطوق بالمعنى أو

بالاسطورة. ان تلك المرحلة مرحلة انشائية، مع التركيز على ان هناك شعراء مهمين مثل السياب، أما البياتي فرغم تجربته الجميلة إلا انه يقع في الاعادة الآن. وذهنية حاوي أوقعت شعره في الجفاف.

النص الثالث هو النص الستيني الذي حاول ان يخترق اللغة الشعرية السائدة ضمن معادلات اخرى غير المعادلات الآتية ضمن البنية العمودية، والذي تمثل عند شعراء «شعر»، وقد مهدّ لهم جبران بنظرته الشعرية الحديثة اكثر من الرواد.جبران الذي كتب في العشرينات عن الشعر، وكتب (النبي)، كانت لغته الشعرية اكثر ريادة من الرواد واكثر جدة.

لا اعرف لماذا يريد بعض المحدثين ان يبدأوا الحداثة في الاربعينات أو الخمسينات ويغمطوا دور جبران. النص الثالث سموه نص الخوارج، لأنه خرج خروجاً كبيراً على ما كُتب. هذا النص الذي يمثله انسي الحاج، شوقي ابي شقرا الماغوط، أو رخان ميسر، ولا استطيع ان اضع أدونيس بين هؤلاء لانه أقرب الى الخمسينات والاربعينات بحساسيته الشعرية ضمن تنويعاته البرانية. انه شاعر كلاسيكي، تنظيراته شيء وشعره شيء آخر.

ذلك هو النص الثالث الذي حاول كسر البناء الداخلي للقصيدة العربية.

لا اقول هذا كي اعلن انني خارج التراث كما يدعي البعض، ليس بهذا المعنى الفضائحي الذي يحارب به اصحاب الشعر الكلاسيكي.

انني اعتبر ان هذه اللغة الشعرية الستينيه تنتمي الى ثورة النثر العربي اكثر مما تنتمي الى تاريخية الشعر العربي. واذا اردنا ان نبحث في تطور الشعر العربي فلا يمكن ان نجده في الوزن التقليدي. لانجد الشعر العظيم عند المتنبي ولا الاخطل اوبشار ولاشوقي، اننا نجده في النثر العربي، في «الف ليلة وليلة» نجده في الكتب الدينية وأحياناً في المقامات والروايات والمراسلات العاطفية، نجده عند الصوفيين. اللغة العربية شعرياً طورها النثر، لان القصيدة الشعرية اوقعت الشعر العربي في جمود : فاذا اردنا ان نبحث عن الشعر العربي يجب ان لانبحث عنه في القصيدة العمودية، بل في الانجازات النثرية التي لامثيل لها في اي تراث عالمي.

ان «الف ليلة وليلة» مثلاً اذا قرأنا، نجد هناك الفنتازيا في اللغة، نجد الخيال، الهلوسة السريالية، كلها موجودة في هذا الكتاب. ولوكتبت بوزن عمودي لما وصلت. اذن فان أول ضربة لتفجير امكانات اللغة العربية كانت في النثر وليس في الشعر. بهذا المعنى اقول ان شعراء الستينات استمرار لهذا التفجير في طاقات النثر العربي والذي شكل الثورة الحقيقية في الشعر العربي. طبعاً هذا الشعر له روافد في الشعر الغربي، خصوصاً السريالية، بريتون، ايلوار، ريستوس. كل هذا شكل النقيض للمدرسة التي اشرت إليها.

من هذه المحطات الثلاث يمكن ان ننظر الى شعر السبعينات. الخريطة الشعرية في السبعينات والثمانينات ليست خريطة متعادلة أو متساوية. انها خريطة تتوزع عليها الاشكال الشعرية التقليدية والشعر الحر والسياسي والمحافظ.

في بيروت وبعض البلدان العربية القليلة سنجد المغامرة الشعرية حاضرة، وفي مناطق اخرى مازال الشعر العمودي هو المسيطر، والشعر الحر على الطريقة البدائية هو السيد. ليس هناك تساو في الانجازات الشعرية عند الشعراء الذين أتوا الى بيروت. كما في شعر محمد علي شمس الدين وشوقي بزيع الذي ينتمي شعرهما للأربعينات اكثر من انتمائه الى الثمانينات. بينما هناك آخرون يشكلون حساسية شعرية جديدة مثل عباس بيضون. وفي المغرب هناك محمد بنيس وعبدالله راجع الذين يشكلان تجربة مخضرمه بين الخمسينات والستينات. هذه هي الملامح الجديدة.

واذا اردنا تناسي الاتجاهات التقليدية ونبحث عن القصيدة الجديدة فسنجد هناك اتجاه البياض قائماً على الاختزال وعلى المعنى الغير الناجز، وعلى الايحاء، فهذه قصيدة البصر وليست قصيدة الاذن. وهناك كسر النص التطريبي الوزني الذي ساد الشعر العربي وكسر البلاغة التقليدية.

ثانياً إتجاه اليوميات، التفاصيل اليومية تحت تأثير ريستوس، حيث نجد هاشم شفيق، عباس بيضون، كاظم جهاد. بسام حجار. الاتجاه الثالث هو اتجاه التفجر الجواني والبدائي للقصيدة. وهي استمرار للقصيدة التي حلم بها السرياليون في اوروبا ولم يحققوها، يكتبها الآن سركون بولص وسليم بركات وسيف الرحبي.

هذه الاتجاهات الثلاثة الجديدة، منها ماينفصل عن تجربة الستينات ومنها مايستمر مطوراً لها.

هناك أيضاً نوع جديد يسمونه «النص المفتوح». النص التاريخي، ولقد برز هذا في الرواية اكثر مما برز في النص الشعري. القصة العربية التي تقف في النصف بين الشعر والنثر. يمكننا ان نذكر تجارب مثل عبدالكبير الخطيبي والياس خوري وحتى عبدالله العروي وابراهيم أصلان وصنع الله ابراهيم.

هذا النص المفتوح يريد ان يكسر الانواع الادبية. بعضهم يريد ان يرجع هذا النص الى التأثير الاجنبي، بتينور، ناتالي ساروت، جماعة الرواية الجديدة والنصوص الشعرية الجديدة في فرنسا واروبا وامريكا اللاتينية حيث نصوص ماركيز وبورجيس هي نصوص مفتوحة.

انني اعتقد حقاً بأن الذين ينعون الشعر العربي مخطئون. فاذا نظرنا الى الوضع العربي، وهذا الانحطاط العظيم، الجميل، نجد ان الشعر العربي وحدة يخترق تلك المعادلات.

المسرح العربي واقع في النمطية والانحطاط التجاري، وكذلك التلفزيون والسينما.

وحده الشعر العربي يحاول ان يكسر تلك الانماط الاستهلاكية، واهم ما يجمع هذه الاتجاهات هو انها ترفض الاستهلاكية، سواء كانت هذه الاستهلاكية في الشعر السياسي التهريجي، أو شعر الحب التهريجي. التجارب الجديدة ضد التهريج في القضايا العامة، ضد التهريج اطلاقاً، هذا هو الشيء المشترك، وهو مهم جداً.

تم انجاز هذه اللقاءات في باريس بتاريخ ١٩٨٥/٣/١٠

الكون والكائنات واللغة

[في شعر سليم بركات]

زهير غانم

(١)

غابت الطفولة الرشيدة، الطفولة العتيقة كالخمر، وعناصر العالم، وهباء اللامرئي غاصت في المناطق الظليلة، أفرزت الضباب الملون، احتشدت على بوابات الروح الهائمة شكلت الملاط القوي، للتشتت القوي، اضطجعت في ماورائية المرايا الحية للكائن العصي ّخلبت لبّه، وسرقت الأمان. أفاضت توازن الفوضى، أعلنت إنسياح الغيابات العاتمة قلقلت حجارة الروح، وأقلقت نعاس الحيوان، أعشبت على العشب الغبّي، وأشجرت في الأشجار البحرية، نبحت اليابسة، وتناءت على جراح الماء، سقطت نيازك وشهباً في شجر الأعماق الراقدة، وترسّبت ماساً وراديوماً على جفاف النفس أثملت الجسد. ودفعته إلى جنائزه الوافده، عرّت العريّ، وحضّنت الخراب أباحت الحلال، وزاغت في ميازيب الرجولة، حرّمت الرجعى، وانحلت في التراب أقفرت السديم، وملأت الخواء. بما تأتي لها من فراغ وغبار، وضوء.

وقفت هكذا أوكذلك. رأت مارأت، وهي لائبة في العماء، مشغولة عن شيء لم يكن شيئاً، ولن. استفزّت أنفارها، ومضت إلى مايشبه المضي أزاحت الهواء عن الهواء، وسلخت الجوّ عن الجوّ. ولم يكن يماحكها سوى الضوء.

وميض يغفو، لتستيقظ حلكة، وحلكة ترفّ، ليلتمع وميض، ومع هذا لم يكن يسع الكائن إلا الكائن، ولم يكن ينيم الهدوء إلا الضجيج، قليل من الغسق و يتكيء كل شيء إلى شرفة المساء، ليقارف الحلم، وأيّ حلم؟ إذا ارتد ليل عن مجيئه، أو جُنّ نهار، تتراجف الحقول ثملة،

و ينهمر الاياب، كل كائن يتحصّن بالفجيعة، وكل أنثى يقلقها الحيض، ور يبة الفصول، وكل رجل يتعفّر بما ليس لديه، حسب الدم أن يرسم انتصاره الخلبيّ، وحسب العدم أن يمازج الخلايا، وكل مايأتي، يتوالد مثلما يموت، هباء يُضرب كفاً بكف، و يصيحُ الهباء و يتم الهباء المعلوم مجاهيله، المجاهيل التي تملّك الكائن الدوخان، وتملّك الكينونة العسف الذي لامثيل له، هذا مايحدث، إذا كنت وسنان بحزنك، أو التهمك ذئب النعاس الشرس الوئيد، وغصت في دوار النوم، مستعراً إلى عوالم أخرى، تشبه انهيارك الأكيد، وتقارب أشباحك النائسات على مرمى العين من الداخل، ومرمى الحلم، أنت تحلم، إذن أنت الغياب والحضور، والتجمهر على الذرا. والهرولة على الشاطىء ليس لك الا ضراوتك المتأججة الخفية، تلتحفهاوتتفاهم مع الغامض، يُحَلْوِلكُ جسدك بسطوع النهار، ونضارة الأعشاب والزهر، وعلى قدر ضيائك، يتحنى جلدك بالعذوبة، والعذاب، وبلا حركة تنافق الصيرورة والأبد، وسردابك الأزلي، الأزلي فيك فلا تعلنه، والأبدي يكون عندما لا تكون، فما بالك بجحيم اللعنة هذا وجحيم اللغة، اكتملت اللعبة، فلا تهادن المتفرجين، ولاتحارب لاعبيك، ولا تغفر للاعنيك. فهم أقدر منك على انتصارك،وأقدر على انتظار زمن يلاحقك بمناجله الحائلة، ليضمك ضمّ سنبلة الى عشيرتها.

فمالك لا تفرّ؟. والفرار غيّك وغيّ، والرطانة أمثولة المدرسة القروية الغائمة، صديق العصافير أنت، لكنها تتملاّك بتكاسل ولامبالاة، فارفع هذيانك خفيضاً، وانزف مديحك عالياً، فالظل حارس روحك النادم، يعثو عليك عندما لا تدخل حلبة العصيان،ويحلّك من جلالة قدرك وقدره، عندما تتناغم مع الوحدة الجموحة. لا تنسل المرارة من أحداقك، فالعبث آت لاريب. والزمان دخيل الخرافة يستوفي شرطك الوجوديّ.

اتئذ في لفيف الرياء، وخذ أسمالك المشتهاة الى النهر، تمجّدْ بالتراب المقيم. وأقم الوحشة دليلك إلى العالم، لامسافة للحلم، لاقياس للهواء، جرحك بديد، وحمّاك وافدة، وولوغك الكآبة طقس أخير للغربة والاشتياق، تنشّق الصراخ، وجاهر بالصمت، إطعن خلفك، ودافع أمامك، علك تمار يهم قليلاً، تشبّهْ بك. وامتثل لا يقاع تفاحة القلب، تحامل على سوارك العقيق، ودع أعصابك تنعق في رواء المرايا.

ذاهل أنت عن كل شيء، مقيم أنت في شيئية غبارك اللاشيء، فهلا شعثت وهلا سكرت حتى شعشعت، أشعث صداحك الوجيع، وعاتية بلاياك، لااقتراب منك فيك، ولاابتعاد عنك إليك، اتحد عندما تتشظى، وجمّع خلاياك كلمة كلمة، فاصلة فاصلة، وتشظّى، عندما تخلو، أويخليك المكان، لا البحر حفيدك، ولا الكواكب بنوك ولا النجوم بناتك، لاأمك الشمس ولا القمر أبوك، وحدك باق، ووحدك زائل وحدك متهم، ووحدك بريء، وحدك حيّ، ووحدك ميت، وحدك جذِلُ، ووحدك طعين، وليس لك إلا أن تباري أراجيحك الضالة، لقد رجح المكان فيك، وانحسر الزمان عنك، فخسرت رهانك الرابح، باتساع الأرض. وطاقة الظلمة، وزوبعات الضياء.

تـنـسّمْ مصيرك الخائر، وصر ْعداءً مكيناً بحجم ماتصبو إليه، عندما لاينسكب عليك الينبوع ، خـذمهانتك إلى مدافن الذاكرة، سقْ قطيعك الذليل صوب غياباته وتدثر بحضورك الشبقيّ، تشفّ مـن نـدمـائك، ونـادم كـأسـك الـدمـو يـة الجديدة علّ الحياة تحنو عليك، وتهديك الضراعة البديدة، والـضـيـاع المذاب، تلمّسْ ماتلتمس من الأنثى والفراغ، وقامر بالحب والمودة، شيء من هذا، وشيء من ذاك يذكيك، فتخضوضر أغانيك، وتشرئب إلى سطوع داكن، يشيل انحطاطك عنك، وانحدارك مـنـك، و يعليك إلى سدة الحلم والحكم تارة، وتارة يورثك الدمار الذي تشاء، كي تصفو بعد انـحـلالك، ثم تعود خلقاً مباركاً، طافياً باللعنات الحيية، والانجذاب البليد، كما أن لشأنك شؤوناً أخرى ذابلات، لك أيضاً نصف من التفتح، ونصف من الذبول.

ـــ ٢ ـــ

في سـعـة كهذه، يتلاعب الشاعر، كما تتلاعب فراشات الحدائق، وسيمة سكرى، من عبق الأ وراد، واخـضـرار الـفـراغ، وزرقـة الـضـوء، وانهدام البرودة الخفية، وقد حقّ عليه أن يفعل الفعل الـلامجـدي، وهـو الانديـاح مع التموجات الضريرة إلى هو مانها العالي، والتحكم في ذبذباتها المعقولة الخـواء، يـعـقد الراية، و يضمر الشخير ينشج تهافته، و يعلي قامته الحانية، لعله يحظى بصمت القول، فـيـقـول صـمـت الـشـعـر وهريره الكثير، يأخذ الدعة جانباً، ويختلي بالعصف الخلبي، لديه الكلام، ولالـسـان لـديـه، والـقـلـب يحـصـد الأ يـام والأعـوام، يتكلم حيثما تداركته البراعة، و يفقد ظرافة الطو ية.

مـلامـةُ أو مـلامـات، يـقـفـن حـائـلات دونه والموت، صرير العجلات صرير الخلايا وتمعّج الأحـشـاء، لائـبـاً تـتـصباه الزرقة الغامقة، و يستثيره الرجز والمتدارك، والطو يل يفلت حباله الصوتية الحـبـيـسـة، لـذا يـتـسـاءل عـن أمسه الذائب، وغده الزائل، وحاضره المعّرى من الأحجيات، يلبس الـشقاق، و يفتض نأمة التراب، يخاتل الصوت الوحيد و يعقد أصواته السافيات، على الحريق يقتاده اللـهـب، وتكتو يه المهزلة، ليست حفلة في شواء الروح، هذه المهابة الشعرية، التي تتصل انقطاعاتها بـالـتماس العذر للهراء والبله والضرورة، وليست إشكالاً ينسحب هالات، و يتقامر بدوراً على عري الليل إنها ذود عن حياض اللغة، وإمكانية الأ باحة، وتقدم لاقتراف الخراب الذي لايقترف.

هذا الغيض، وهذا الفيض، هما قطبا الليونة المعتمدان، في انتحارات دبلوماسية الشعر، وفي انـدحـارات تـشـابـهـاته المبرمة، على مرمى من العماء، والاغتيال، قشرة وهمية هي المرارة التي تلبي فـضائح الكائن، وتمزق أحابيله النابية، وقشرة حقيقية هي التي تهديه مرارة الواقع ، وضرورة الشعر، ولـذا كـان على الـشـاعـر دائـمـاً أن يمارس البكاء في السرّ والنحيب الضاحك على السواء، وكيف يـسـتـوي عـرش الـقـصـيدة من لايستطيع جذب انهماراتها المترامية، ولمَّ بخارها الغامق الغامر،؟ في كـف تـقـبـض قطب الجهات، وتتساوق مع هدير الدم، ودوران المدارات، وتعبث بقساوة الفصول، وهـيـمـنـة البراكين، وزلازل الآبار، وتنصت إلى دوىّ الحجار، وشقشقة الحصى، وتتملح بالعذو بة الحـريفة للكلمة النيئة، والجملة الطازجة، وتقرط غضار القصيدة الملتبس، أو تنزع الطيلسان الغباري عن تلفعها القديم.

بل ربما دنت، وتدانت غواية التهيب، وانحنت على مرأى من الأحداق المائتة أغصان شجيرة القصيدة النابهة، ولم يكن على الشاعر في حالة كهذي، أو لاحالة سوى إحياء طقس المناولة والتناول، أوافترار شفق الصور الكامدات على حيائهن الحرير، وهو حين يفعل ذلك، يلبّك الفخار، و يأخذ دور الخزاف في الشيء، والطيّ، والنفخ، والتدو ير، والنشر، آنية حصيفة، تتلامح في سعفها البحيرات الشاعرة، وتتغاوى نجوم الحيرة على انبثاقاتها اللاهفة وصراخها النازح المريد.

لأمر الشعر، ولاجتياح الشاعر، انحطمت في الضرورة، الفقرة القطنية من الحكمة، وصَلُب عمر الفقرات الباقيات، أوتردّى عزفهن، على أوتار العدد الخيالي أوفي جذر الاستحالة الثانية، ألقى الشاعر قلبه، فتلقّفَ مايأفك العالم من بهتانه الأسيديّ، وتطاولت عرى الاطار الذي يستضيف القصيدة، فقفز القلب هائماً باحتلامها، واجتلب ثمار المعرفة ، وزجاج الاحتمالات، انصرع بالهبوب الهلامي للنزوع المتجبر الأ ثير، وتمرأى بنفسه حاسداً غاسقاً كلّ ازورار عن ألمعيتهِ عاشقاً يكون عندما تتأبّى الرطانة،وتنشقف لاستكانة، و يأخذ الوله الدور في التجلي، تُنشِّق الحناجر حليبها، و يتراءى الحلقوم كالجمار.

يأفل الشعر عندما يأفل الشاعر، وتبدأ الحكمة بالهبوط من محرابها، تبدأ النجوم بالتواري، ويخفض اللهب صوته المهيب، يحل مرض رمادي اللون على تخوم القصيدة، تنحسر المرأة عن عرافتها، تتجافى وادعة، وراء ستار الحلكة الغامضة المشتهاة، عندها يبلغ التململ مداه، وتنفرد الاضافة عن سياقاتها، يأكل المبتدأ الخبر، تلتهم الجملة الشديدة التوتر شعورها، وتنفق العاطفة الجياشة في الحكاية السديدة، يستند الشاعر على اللاشيء، و يتنازل عن حتفه، فيلذعه الحنين إلى الشبهة، أو إلى الهلاكات الناقصة، حيث يقتنص كوحش الوعورات أشواقه الناصلة ، يغذيها بالذكريات، ويحشدها بسيولات الهوى، وانعتاقات الأكوان فجأة يستعر كل ماتقدم وماتأخر، وتزحف الطيور اللاغبة إلى أعشاشها، تتقد المرارة في العظام المريبة، و يعظم المقام في الغيهب الماطر، تلبس الأ رض زينتها وتنزف القرابين دعاءاتها الدافئة، فيغتلم الشاعر على الأمس والغد، و يقذف الحاضر كرصاصة، تراود القلب، تحاذيه ولا تصيبه، تنهضه من غفلته، وسهومه الممغنط، وتجرّه صوب رؤاه الشريدة، فتنكشف الغمة بغتة، وتنولد القصيدة من غرائها الدابق، ناصعة، بيضاء، تمر كاسفة، تتصباها نعمة اللغة، وثروة الجمل الفارهة، وحريرية الصور الدافقة الرائبة، تختلط فيما بينها على استحياش واستحياء، واستيحاء.

تمضي مخضرة أليفة. نافرة، تتعاور أنينها على المعابر، وتسترجع ملاطها الخفيّ إلى السداة واللحمة، متحدة كما لم تكن، أخاّذة في فتونها المرمري، رخامية الصدى وصوتها مولع بالنئيج الحي، للمويجات الصامته عن صخورها العنيدة.

لهفة الشاعر التي تمتص هذا، تستنشق العالم كالدخان، وتضخه شعراً طليعياً رائداً، كشافاً لمجاهيلنا الخابيات، وتواقاً إلى هذياننا المتيقظ الصبور، يحلمه ولايراه يندبه وهو في أوج حياته، ولاينعوه عندما يفقده، لأن الموت ليس انسفاكه البديد، ولاالخمرة مراحه الحر اللذيذ، ولاالشهوة، ولاالارتخاء.

إن شعراً له ملكوته، يأتي رشقة طعنات، تلهثنا دمنا الفاسد، ويملأ الخواء المتخلف عن نزيفه، بالأبدية النابية، لتعلننا بشراً، وتواريخ، وحقائق تعلو على كل ادعاء، يمحق فينا رغابئنا النارية العابقة، و يسوّغ عراءنا الفاضح، ليجعل كل امرىء حقه، ولكل قدم مكانها وطرائقها، ولكل جثة قبرها المريح لكل روح حدائقها وعرائشها الغناء المزهرة، ولكل فتنة جوابها الوليد.

(٣)

حشد من الحيوات يجرجر خيباته ومراثيه في شؤون وشجون القصيدة عند الشاعر سليم بركات، المعلوم الذي لايعلم، والمجهول الذي لايجهل، والذي يُعمل الشعر في الصدى، أكثر مما يعمله في الصوت، وكأنه آت من وراء الغابات والكهوف صدى يحمل كل ماتعلّق في حاكي السنين الغابرات، بدائيته وليدة انهيارات وتدهورات الذات، وعوالمه بدائل وتعو يضات عن الزوغان المتقع في ظلمة الحاضر، إنه يحيا معنا كطيف، وتحس به يلقيك إلى أعصر أخرى، كأن لاشأن لك بها، وهي مقيمة في دخائلك الغائرة، وتحت تراكماتك الثقيلة، في قيعانك الغابة بمزيج ألوان ولونيات الحياة الغابرة المفتراة.

لذا كان الهدير القادم من شعره كما يجب أن يكون، يتقلقل و يرتج، فيعصف بالأعمدة والمعابد، و يزيح المقاصير والأبنية ، يتنقل بها ومابينها كما يشاء، إنها البراعة، و براءة الخلق الشعري، تتوافد جنينية، ثم ماتلبث أن تتنامى، و يداهمنا شعور النمو والتماهي فيها، ومعنا تمتشق رشاقتها، وتدنو رقيقة، ناعمة جذلى، كنسيمات لطائف، تشتد وتمتد، وتتجمع مشكلة عصفاً حصيفاً، يتفشى في أعماقنا وخلايانا كغذاء مفيد، يشحننا بالنضارة والترياق المحلى، فيهبنا ولاءنا الروحي، وأوليتنا الصفيقة ويجعلنا نختلي بنا فيما بيننا، حيث نضيف الزمان على موائدنا العامرات، ونتبلّغ بالأسى معه، فنجرع الخزي والمديح، ونأكل العظمة الفارغة، ونتأسى على ماسيفوتنا من قطارات، تُترك القلب محطة خاو ية بلاركاب، مكتفية بأضوائها النائسة المتثائبة على مقطع من شفير الهاو يات، التي نحيا في ظلالها المخاتلة، ونعتقد أننا نعيش المكان الصلب، والزمان الفضائي، بينما نحن نزداد اقتراباً من التهلكة، واحتداماً على فرارية الأ يام، وتلكؤاً في تواصلا تنا مع الكينونات الأخرى، التي يمكن أن تطيل احتضاراتنا، فلاننقصف سريعاً، نادمين متحسرين على أمجادنا الخائبة، التي لم تكن وربما كان شعر الشاعر وراء هذا، وربما كان كارثة أو دليل كارثة، أو رديف دمار خبيء، يترتصنا أنّىٰ وحيثما كنا، أوحللنا، أو تلاشينا في زو بعة الحلم أو تريث الأنبهار.

لدهشتهِ منا أن تكون، ولنا كذلك، أن نحتي أجسادنا، بحنّاء شعره العاطرة وأن نتحمم بمطره النيساني الدفيء، لأنه وهو الشاعر المقاتل، القاتل، يشهد أننا أجرمنا بحق حيواتنا، وأنه كان ضحية مشاهداته لمواتنا، وغرو بنا، وتعفننا السريع، كذلك كان وضعنا على طاولات شعره التشريحية، ومَعابثنا وهو يفترع أعضاءنا الذابلات، و يفتش فيها عن صلاباتها المائعة، وسرابيات

معـادنـهـا الـصدئية، وعن ذهولها الوظيفي، حيث لم يترك الشاعر مشرطاً من مشارطه إلا وأعمله في زوايانا الحادة والمنفرجة، وفي مربعاتنا الفسيحة الباردة، أوفي إفراده لخلايانا، وكرياتنا البيضاء والحمراء، حتى وصل ناحية القلب، فتملكه الروع وتملكتنا الحيرة، من توهانه، وتراجفه، وتشنجاته.

أشاح عن كل هذا، وأخذ يسهب في بذاءاته الحادة، و يسفح الكلمات على معاطفنا المنتصبة على مشاجبها، فدبت الوحدة فينا، دبيب الحب والخمرة، وانجمعنا على أنفسنا ضالعين في المشقة، تواقين إلى الانقسام الحي، والانشطار الشعري، إبراً صارت الكلمات تغزّنا وتحزنا، لنوقن أنّا عدنا من جديد، لا كما كنا، ولكن كما ينبغي في حالة كتلك أن نكون، إذا صرفنا نبوءاتنا عن تلكؤنا القديم وزعنا أورادنا، أو بذرنا بذورنا الشرعية، في حقول القصيدة الدائمة الاخضرار والافترار.

إذا مافعلنا ذلك، نكون آخر المتيمين بشعر سليم، لأنه في اندياحاته اللغوية يتناسانا، و يصمنا بعار الانقطاع، عن تياره العالي التوتر، والمستديم، ونحن الذين نتعب في مبايعة أنفسنا على انعتاقنا، أنى لنا أن ندخل هذا الجحيم، ونراوغ نزهتنا الخطرة في تبايناته، ومابين جباله الشاهقات اللواتي يمررن مرّ السحائب، ووديانه السحيقات اللواتي تتأهب فيها الهاو يات، الهائلات، أنىٰ لنا، إذا لم نكن مقطوعين عن حبال السرة التي تشدنا إلى الوهم والانشداه، إذا لم نكن متصلين بحبال أخرى تربطنا مع أمنا الأرض، ومع الطبيعة والكائنات، تصل إليهم أو لا تصل، لافرق مادام هباء الفرق ملازمنا، في حنيننا الأزلي، وفي عدمنا الأبدي.

تلك هي الأحابيل الشعرية التي يطلقها من سعارها، ومن أعماق مجدها هذا الشاعر الكوكبي، لتجرفنا إلى النهاية اللانهائية من مطارداتنا، الوالفة في مياه تجنيها الآسنة، التي تعبق برائحة الخردل، والبهار الحار، إنها لدنيا غير الدنيا التي اعتاد الحلم، بجلبابه الترابي، أن يأتي بها عبر انتظاراتنا الوسنانة لسطوعنا الخلبى، هذا اذا تحصل لنا أن نقف على عبور، غموضات واستفاضات القصيدة النابهة النادرة، بتخومها المستباة، حيثما شاء السبى ان يلقينا بها أو يلقيها بنا، ونحن لانحتمل الالقاء ولاصرامة اللقاء القاطعة، لشرارتنا الباكية على فردوسها المفقود، المفقوء العينين، المذبوح من الوريد حتى الظلامات المستمرة هنا وهناك.

شيء من الردى الشعري، يغنينا عن الكثير من الردى اليومي، الحيفيّ الذي نعاني والذي نماري في خجله من تبدي الظهورات النافقة، في خلايانا المربدّة على قهرها المجاني الوبيل، شيء من الردى الشعري، نعمة باطلة، ونغمة هاطلة في ازورار المرايا الضالعة في عنفها المريب، حين تأخذ الظلال بالاعتام رو يداً رو يداً، يأخذ هذا الشعر الجسد، إلى خلاعته الفارهة، و يلعب معه اللعب المصفّد إلى أمسه البائت، حيث طعم الموت، طعم الحياة، والمدن الغافية، مدن هرمة مهزومة تشيخ وهي طفلة، لأن ماء الحياة الشعري، لم يحشد مشيمتها كفاية، ولم يغز أجنتها داخل الرحم، بهزيم يشبه الرعد ولايقاربه، يتملى البرق الضاري، ولايسالمه لتبقى العداوة عداوة شقراء، والمحنة، محنة مشتراة من دكاكين الأرق، ومن أرخبيلات النوم الهائمة، على محيطات الدموع الرفات.

في مثل هذا العواء الرخيم، يتأكد الشعري من شاعريته، و يؤكد صعوداته و يبدأ احتلال الأبراج، والهوائيات الرأسية في جسد الكائن، وتبدأ دمدمته الشريفة بالاستحواذ، على قرارات الخيبة، والاضطلاع بدور اللص الشريف المحلي بالمعاني، لاقتحام وخلع، واقتلاع أقفال الأفق الشعري الناطر على مرافىء الخديعة المرئية، ليستلم عرش ولادته الأولى، في دمار الصدأ، وتجذّم اللحم وانزلاق الكائن على السدم، ولقْف الأقمار من مداراتها العارمة، لصق مياه القلب الفائرة، التي تحتدم داخل شغف، وشغاف المواجع والكرى، والذكريات وهي تشف عن الهتك والجسارة، في ازدحام المرمر، بعروقه الشعريةالمدارية و بانحرار دمائه الحونان، ساعة أو عمراً ممايجفل الكائن عن هبوبه الصلصالي وتضرعاته إلى نزيف قائم أو قاعد، على كرسي ليلي من غضار الشعر، أو من طميه، السائب في نهر الروح المقروحة بطينها العشقي، الغاصة بالحصى، وحليب أنثاها الرائب.

هكذا تقترب الرؤى محمومة، ببراعة الفائق من توتره، والغافي على انديائه لتلفّ عصارة الشعري عند الشاعر، مستحلبة عصارتنا معه، راسية عليه كأنما لغة أولغات تهرول. في ميادينه الشاسعة، لتجعل الحرية التعبيرية، غزالات بحجم الكائن، وتشعباته الشفقية، تتقافز في سواريها الخاصة، على سفائن من غبار وعلى مياه من شكاوى، تمازجها حيوات بحرية نافرة، تتوضأ بهجوعها البريّ البرىء على انعطافات الزرقة الكامدة في سواقي الأوردة والشرايين الضالة، ترشف منها ابتهالات كابية، كاوية، تلبي النزوع الموتيّ عند جنون الخلايا، وقد صادمتها سرابية الوقت، أوظللتها سماواتها المشربئة عزفاً، إلى لوعة في الضباب، تحتط فرق الشعور، على الشعر، تنهل بعض التريث والبوح والجوّ. من شهقة في جماع القصيدة ، حين تماحك هذا العواء الفريد، بهلهلة ، تتصدّى لمايهطع النفس في جوعها، أو ترامي النساء المضادّ.

تراني أحس دمي عالقاً، في شجيرة شعر رمادية، تنكأ الوهم بالوهم والجرح بالصحو، واليوم بالنوم، أم أنني أتقرى دمي، فيبادهني بالعراء، وغيم الذبول المحابي، لكل الشتاءات، أو للربيع، لكل المطارح والآدميات، والوحش، والطير والعشب، والحيوان الأليف، لكل النذور التي أحرقت، والتي ماتردّت على وجدها سوف أردف هذا الهدير، وأصبو إلى غيبتي في الجناح المسافر عبر القصائد حين تخلّف أدرانها في اتساخ الصحاري، لتخرج هذي النتوءات نحو المفاوز، ثم تجيء إلى غابة تلأم القلب آن ينوح فجائع أو متعبين، وآن ينوح ضحايا، و يستثمر القاتلين إلى آخر الحاكمين، يشرّع هذا القباء، فيمحو النداوة والشكل، والصور المارقات يدوّي مع الشعر، خلقاً فخلقاً، زلالاً، زلالاً، وأحجية قانية.

(٤)

إنه يكتب اللغة الآنية، يفل شرارتها من وسائدها، ثم يطلق فيها رصاص الحنينفلا تتلظى كما يرغب اللحن، لكن فيها من اللحن والكشف مايعتري ماجن، تتقاذفه شهوات القصيدة لماتغاوت ، بأصدائها الطحلبيات، بعد ائتلاق صفاقاتها، وهي تلهو، بكهربة الأرض، ذات انبثاق مكتنى بأسماء، لا تقتضيها الاحالة، أو ترتضيها الدلالة تلو السياق المجاهر بالقنص، والقبض، أو

منتضى باغتلام البرودة في صيفه المستقيم على ذبحة في وريد الكلام المضام.

تحلّل من سرمدي التقاصر، ثم استكان إلى عاديات الخيال المقاوم، فاستخلص الآدميّ من جرار الأموس، استباح الحجلو الضريرات قرعاً، بأطواق فولاذه المستريبة، بيد استبانت له الفاتنات الكسولات عون الكلام الزنيم، تهادين قصراً بليغ المسافة. يستحسن الخزّ والموصلين الوليد الرشيد، ويستقدم الشعر في النواسي، في غربة من هيولاه، تصعد عبر بخار الخمور إلى زفرة في الذرا والبدايات، حتى تظن القصيدة ريحاً جموحاً، تخلّع أزمانها والحراشف عن همزة القطع والوصل. تسقط حوتاً رؤوماً إلى القاع، يحلمه الشاعر الفاجعي، يخالطه ماطراً في أحايين أخرى، وثرّاً غريماً، ولكنه يدلهم الكلام ولايرعوي.

أي إشراقة في الصميم، تكابر أن تتزّيا بأكفان لحم اللغات القدامى وأكفان لحم الكلام الذي يتعتق عبر الجرار التي تتنادم في هجعة الأقبية؟ وكيف لشاعر هذي الكآبة، تلك المراثي، وحيث يداور أن يستريح إلى نبعه الساحري وأوصافه المستساغة، لمح افترار الشموس الغريرات فوق سياج الهوى والقصيدة.

ليت الذي أنزل الآن هذا الدمار المشاكس، يأخذ ذيل المطارق، من غفلة الشعر، ثم يقرّع ضلع الملاحم، أو رأس مهووسها الكوكبي، لتعبر فيه جران المودة آن يقيت الأراجيح من زهوه، غارقاً في عيون الأيامى، يواقعها سرها والبكاء، يواقت أبعادها الغانيات، ويجمع في سلة واحده، هرير المؤنث في فتكة الذكر للبكر ينزو اقتداراً على رهزة الأرض، حين تصالح أحلام شاعرها العامري بكل الكوابيس، والحرب، والموت، والنزق المتغلبّ، لاتهمر الآن في شدوه الهامشي المراود بالاعتداد المعاد.

لايلزمك جواز سفر، ولا تأشيرة للدخول إلى عالم سليم بركات الشعري فكل شيء مختلط منذ البداية، مغتسل من أورامه، وموشوم بوشم البكارة التي تشف لعابريها، عن تعرجات السبل الممكنة، وعن غيمومة السبل المستحيلة وانطماس الهواجس، إذا تبدّد كل هذا، ماالذي يبقى في انسفاح الرماد أمام أنوفنا، التي تستشم السيل والبراكين، عن تباعد تطلعات الكلام، وترأرآت الصور، وانخصاف الجمل اللامعقولة، في كون شعري ، لايقال جزافاً، بل يتكونّ و يتحلل مرات، ومرات، حتى ليصبح الموؤد في حمّاه، عصفاً مأكولاً، يتمطى، و يستنفر و يعلن الجمال المليك الذي لايحد، ولايمكن التخارج منه، ولاالتداخل فيه، بل الحيلولة دون هذا وذاك، في الصراط الرهيف، الذي يتقيأ اللهفة واللجة، والجريان، و ينيخ معالمه الصاديات، على ذرا القش في البيادر، وعلى ظلال الحصادين، والنوارج، والثيران المتهالكة الكفيفة، التي تسكر الهواء، وتصدى بصداح القمح والشوفان، وغرغرة الأعين المرحة، على التفاعاتها المكلومة حنقاً، وتعادلاً في اقتسام النشيج النباتي، والحيواني، والعرق الآسر الذي يقرّح الجلود المنشوية، في ظهيرات الرغبة والفراغ.

إن حمى القبيلة، تخرج ضارعة للفضاء، وهي تطلق تفاحة الثأر والخطايا في عالم يحذف القيامة من قبره الشعري، و بعده الزمني الرابع، ولن تستعاد الكينونة عندما يتجاذبها الموت،

و ينبذها التلف، و يكتنفها أسيد العلاقات الطهرية الزائلة، وغموض التوجسات الريبية، وانحرار الأعين المحتقنة الزائفة عن نواميسها الذلول، حيث التعاضد يحول إلى انفراط، والتعاقد إلى غبن، والصلات تراهن انقطاعاتها المرّاقة، التفتح يباد هكذا، ليوكف الذبول قطرة قطرة في فجيع القتلى، وتستل الشهامات محاريث أوجاعها الصديدات، و يتحطم الخزف خزف الأنسان، وتحل اللعنة، لعنة القيظ، والرغاء، والزبد، والتهافت، والمحل والقنوط.

ثم ينادي الشوق الشعري مكائده، وشراكه اللقيطة، ليهب الكائن نعمة التجدد، في انبثاق، بزوغات الهيولى، في تفجراتها اللاغبة، وتقاعساتها ثم انقساماتها، وتزايداتها، في ضراوة الأوراق، والأغصان، وفي مناغاة وترنم الأعضاء، بأناشيدها الصريحة الوافدة من الأصقاع والبراري، ومن تهارفات الثلوج ورقرقات فلول الأشعة، تفسح المكان المسائي المعظم للشاعر، كي ينغوي فيه ولاينضوي، وللشعر كي يصفّر في نايه اللائب، أمانيه التي تحبل الفراهة والنباهة التائهين، قبل قرار فرارهما، وتوضعهما في صخرة الشاعر، الذي يضمر النية الفائتة من صوته العصابي، العصبيّ، إلى ينبوع الأنوثات، حين تهادت نشاوى من الدفء والاحتلام المسيّج بالردم والرعب، والصبوات الشريدة يوم تقعقع في دجنّة جوف الخلايا، هواء جديداً، وأرضاً، يسوق الكرى جوع قطعانه الخيرات على فقدها، وعلى لغة تستفيض الحلوكة فيها، وهمُّ الملوحة والفصد، تزدان بالأنجم الساطعات، و بالفضة المتزرزرة الهائلة، تتهاوى نثاراً

على مقل الهاو يات، وتحنو بأوصالها الكلم الذائبات هبوباً إلى نهدة كاو ية، يترامى لها الشعر مثل الصريع المعنّى، يخالط أطيافه، و يغادر قصديره في المرايا، فتهلك فيه المعاني القريرات، تهلك فيه العذو بة، يكبو الرمادي على حرقة، يتعالى الهتاف الحرون و يدخل عمق الأ رائك، يوغل يصعد أسرارها، و يقارب أدراجها في النبوة عبر النبوءة لايعرف الشاعر الحيض في غمره، ولايتوانى عن اللين في قهره، ورخام القبور المضاءة تنزف ثاكلة سمها، والهواء المطير، يعربد حيث محيط ارتجاع القوى، يتطارح أو ينحني و يسائل كيف انتظرنا.؟

ولم ننصهر بعد، كيف انكسرنا.؟ وحاقت على فتك أسيافنا الأغربه.؟ وكيف لهذا النشيد البليد، وهذي القصيدة، حق انهمارهما في ازرقاق الأ بوة، أو في تعطن لحمٍ، وحلمٍ، يقصّف ضيم البنوة، يضرم فينا الأخوة مثل ازورار الأعادي، ولا يرتقي زحمة تتحمم في ثورة الحمم الباقية، أوتناهض ألوانها المعتمات نشيجاً يكرر هذا الشواء القصيديّ، وهو يعود إلى خابيات الظلام، لينهب منها العتاقة والريق، ثم يلوب بأعماقنا، حينما يورث الغم في الروح، أو يطلع الغصص الحارقة، في رغاء الخناجر والفاجعيّ، وفي ملعب للاله، استبيح فكانت غرابته في اعتياد الغرابة، كانت حماقاته، كالشفاء من الموت، حيث الموات، سيُمرضُ طفل الحياة، المكابر، وهو يباعد بين الطريق، ووقع الخطا، وانزياح المعابر والهم، يورف هذا النشيد اليبابي في ندبه، و يبالغ عهر اليباس، يباري المخبأ، والمستعاد، يراوح آن الرشاقة تطفر شعراً خجولاً، وآن الدمى تتسامر في المسرح الوطني، ولا تكتو يها الهشاشة في الجدر المرتقاة آوان الحريق إلى البدء، ينزح شعر، و ينزع هذا النزوع المرير، اخضرار يظلل عربدة الشاعر الكوكبيّ، و يغرفها قبضة، قبضة في انثلام المدارج، أو في انخفاق المغاور، خوف

التصدع، يحمل فيه الهوى، يتحامل منه، و يأبى، ليأبى الأ باء ولكنه قد يكون خريفاً خريفاً، وأودية تتناوح فيها رياح القصيدة، أوتتعاور جرعاتها وهي تعابث ربانها، في الرحيل المقيم على شاطىء من رؤى، وانحماق على غمغمات البزوغ المشاهد، في أبأس الكائنات إلى القلب، كينونة من مشاعر لا تشتري ولا تتجاوب حين تنائي مسائلها، والمشاكل، عقب الصلابة والصخر، في ظامىء الهرولات الحميدة تترى، وترهف أحرفها الناميات على مسكب القلب، أعجوبة في المطارح معجزة موصودة كالحجاب الحجوز الكثيف، المغامر في ضعفه، وركاكة هذي البنى، تتمرد أنساق شاعر يرنو، يخرُّ صريعاً أمام سموم القصيدة، حيث تشاكله دفقة الطلق في صلبه، وتسيل مجوناً على الفقرات، يمرّغ أكوانه بالمنيّ المذيّ، و بالقذف قذف الكلام المبلل بالماء والصمت، والأحجيات، الوحيمة.

ساقاه ساقيتان من الشعر، حيث يداهُ فراغ بديد، يكلل فرد الرماد بطير أبابيل من كلمات العشايا، ومن زأرة في ذهول العوالم، عبر مماليك موطوعة بانحباس السحائب، إذ تتوحد في كبوة الحيوان الصريع، يلفّق هذا الغبار عليه الستار فيأخذ شاعره بالاستعار، رو يداً، رو يداً رجيماً، تنطّ المواو يل مكلومة والدماء تتلاقح أوتتخثر، لكننا لانباحث في الهيمنات البديدة، عنف التجليّ، ولانأمة تتسامق في جذع ردع القصيدة، إذ يتغامز هذا اليباس عليه، فلايحتو يه سوى حجر يشرئب إلى عالم مبهم في الضمير المباح.

ولايثقل الشاعر ألواحه بالوصايا إلى كل صوب يموج، يطوّع كوكبة من أقاح، وجيشاً من الورد، والسنبل المتنادم، ثم يهاجم مخزونه البشري الموارب يفتضّ قمع الميازيب، يجُري على الأسطح الشاكلات فتوناً من الشعر، هلهولة كالضنا، تتواثب ضمن الغزال المعادل للصمت، والفلوات الأ ثيمة، لاتحتفي

كاسرات النجوم بصلصالها، أو بقرميدها المكتوي، بسخونة إطلالة الكلس في جيرها، فلماذا تهبّلت الأغنيات الحميمة، وانهبلت؟ ولماذا أفاق على الموت هذا الكتيم كدرع، وعدته في مبارد هذا الكلام، فصائله، كالمعادن حين تجمهر من حوله قانيات، تغالب طقس الخراب المعمم في رهبة للأماكن، تطوي مطاوي الجهات الحكيمة في المدن المحكمات بلادنس، ستروح من الغزوات المضاءة بالغزو ثم تحط على عتمة في دماء الغزاة، على غلمة لا تُشال من الحرب، للحرب، ليست ثُغات ولم يقتنص لحظة القذْر خفقته المهملة.

إلى صحوة بعد هذا الخراب المعمم يرنو النشيد، إلى نزوة بعد هذا البناء المكمم يحترب الشاعر العندميّ، ولايحتكمْ كله، حيث للحكمة بعد افتضاح النشيج تعاو يذ أيقونة شائكه، تتمارى، ولا تتبارى على حلبة القول غير الخلاخيل ترفضّ أسيانة، من جموح الكلام الدؤوب، ومن صعقة اللغة العسجدية في رقدة المِعَدِ الخاو يات، من القلق الأ ريحيّ، ومن قلقلات العصارة في زومها الحامض المغربيّ. يفاتح عصف الطراوة بالهدم، ثم يصوغ من اليتم أنشوطة، لاعتدام اللغات الهريئة، هانئة ومريئة، لافتراع اللغات البر يئة في عالم، لم يكن ناحلاً مثلما كان من قبل شاعره

ناصلاً في الشحوب السريريّ يورث مذبحة الأرث، ينفخ صوراً بصور، ليأتي مزاحاً قليلاً له جدّة الأرق الغافقي، الذي يقبر النهر في ثوبه، و يراهن كلب الصحاري، بشعر يكون المليك الشريك لهذا الفرار الركيك، على أرض من جمحت خيلهم في سهوم الفناء العليل المشاد.

٢ ــ المشهد العسير

(٥)

ليس أقسى على الشعر، من الشعر نفسه، فهو العدو الأول والأخير لذاته يحمل عدمه كالغبار على أكتافه، و يتجول عبر الزمان، وزمان الشعر له ديمومته الخاصة التي يغربل فيها ما يصلح، وما يفسد من شؤون الشعر، وشؤون العالم، والشاعر هو الرقاص الراجف المتمزق بين اثنتين، ذاته والعالم. و بطغيان إحداهما، يختل التوازن و يفقد النوسان شرعيته، و يلتهب الشاعر عند حدود البركان والخلل، معلقاً باصطرلاب خرب لا يقيس شيئاً، ولا يؤشر إلى شيء، لكن الذات الشعرية ليست وهمية ولا واهمة، كما يعتقد الكثيرون ممن يعقدون المقارنات، ويخضعون لجبرية القياسات والقوانين الموضوعية، الفولاذية، ففي الأبداع ما يغني عن ذلك، وما يشكل على ذلك.لذا تراهم يستكينون إلى معرفة باردة باهتة، يتسلون بتكرار حيثياتها، ويخضعون لصرامتها التي تغدر بهم، فتجعلهم في غيّهم يعمهون.

أما ميزة الشعر، وقوانينه الخاصة. فهي التي تعصف بالمفهوم، وتلتهم المتعارف وتنفر من المألوف، وتحطم القيافة واللياقة، تمزق الزي الموروث، وتتلهى باجترار كل ماسبق، في استراحاتها العادية، فتطفح عندما تصل الأمور حدّ الغليان والانفجار إنها لا تواقت العالم، بل تتقدم أو تتأخر، ولا تواقع إلا نفسها بأيقاعها المبتكر الذي يصل حد الجبروت، في فرض نفسه أمام المتلقي، فمجاهيل الشعر بعيدة الغور عميقة الرؤى، أسيانة الميلاد، غريبة الموت، ومتشكية مما لايشتكى منه في الدياجير. تأخذ الزوايا المضيئة فتعتمها، والزوايا المظلمة، لتهبها بهاءها الخاص الذي لا يخطر في البال، إنها شيء من هذا أو ذاك، وليست منهما، فرارية إلى حدّ الوقوع في مصيدة جحيمية، معلومة و بسيطة، واضحة وسهلة إلى درجة الغموض الجذلان، المنهمك بتسرّيه عن الجميع، لكل هذا تبقى ميزة الشعر في نشاط ذراته وخلاياه، وفي تموجات رعوناته، وهذيان فصحه الخبزي المجيد، في صقله الأيام، واحتلامه الخصب مع الموت، الماء مع النار، إنها صخب الدم في انصراعه، ومراوداته في ظلمات الأعراق والشرايين، وقرع طبل القلب، القرع الأفريقي المحمل بتراجيد ياالسواد المعتكر.

لذا نجد الشعر يعلننا بسهولة، و ينسانا بنفس السهولة التعسفية التي أعلننا بها، ان له جسده الذي يحتمل الألم والعذاب والخطايا إلى حد الأخطاء وله أحلامه التي تتقصّف على غليان الواقع الأسفلتي، والتهابات سحاياه، لديه من الفضول، ما يجعل أبعد الناس عنه، أقربهم إليه، كذلك اقربهم منه دائخين فيه، داخلين وخارجين منه، وعليه. وهو لايبالى، لان

المبالاة . وقفة ووقفات يرفضها بعناد وتأبي، ولا يعتنق الخسران، هو مع نفسه حتى الثمالة، وضؤوه حالك بما تبقى من ضياءنائس في العالم الباهت، ولدى الشعر شعبيته الطبيعية، فهو يستنفر التراب والأحجار، الأعماق والسطوح، والحصى والصخور، السهول والوديان والجبال، كذلك يستفزّ العشب والأشواك، والزهر، الشجيرات العزلاء والغابة الغابة الغابقة بضبابها الصباحي البهيّ البهيج، ثم يغير على مملكة الحيوان فيقلق من الأميبي والفيروس وجراثيم السحاب، حتى الوحوش والزواحف، الأسماك، والعظايات ، البرمائيات والسلاحف، وحتى الطيور الجارحة منها والداجنة الوديعة والنافرة، إنه يتفشى في عالم الحيوان كالهواء الراكض، يرجّه و يذعره يشيله من غيبوبته، ولهفة النابح، يداعبه و يتسلى معه، يغني و يصرخ، يجأر، ويخور، يزمجر و يزعق، ينعق و ينعب، يغرد، و يثير، ولاحد للجوى الذي يعتريه والوجد الذي يزحن غطامه، إن الشعر يندلق كروماً على المعدن الصدىء وعلى فراغ الزجاج، فيلمع و يلتمع منها وفيها.

إلى هذا الحد، وكل شيء حيوي، وحيّ، فما بال الانسان مع الشعر، وما بال عوالمه الفضائية، من الذرة حتى در المجرات العاتية المعاتبة في اختلاجاتها، من الحلم حتى جلافة الكابوس ولاحتمال الشعر داخل هذه العوالم المرئية واللامرئية جميع الاحتمالات، وجماع جدواها، وتجلياتها، فليس عبثاً أن تنحرف اللغة عن المسار المرسوم، وتتيه في تلافيف الكون وتعرجات دماغه الفاحمة، و يتيه معها شاعرجرار، لايعرف لبدئه بدءاً، ولالنهايته انتهاء، وهو في هذا غائب عنا وعن نفسه يضرمنا إلى حد الشواء، و يضرم نفسه إلى حد الجمر، و يلقي الهباب كله إلى الشعر ليزيد من سعاره واستعاره، فينتشي بالقدر هذا، محوّلاً نفسه اللائبة إلى نشوة واحمة يكونها عندما يهز جسد القصيدة، وأعصابها الضاجة المغتلمة الصادية و يكونها عندما يلتحم من جديد، بحيثياته العابرات، وحدوثاته المستريبات بسرعة الضوء إلى كل مكان وزمان، والعائدات إلى خزفهن الذي يتشكل من جديد جمالاً شعرياً، ووجْداً وافداً من الوفود الحميمة، التي تقوى ولا تقوى على الأذعان إلا لشاعرها المبهرج بحصافة تليق بكوكب صغير، فاتن ومريع.

إن سليم بركات، لن يكون كذلك، ولن يكون أكثر مما كان إلا إذا ألّب شعره ضدنا، وضده، وإلا إذا احترب معنا ومعه، بذلك يمكن للفعل الشعري، أن يداوم على إيغاله وأفعاله، بكل الثقة والمجد، وتسامق الكاتدرائيات التي تعمرت فيه، وحيثما كان ذلك كذلك، يكون لنا احتمالنا في موكبه الفاخر، ومواكبة الصيرورة الشعرية، واحتداماتها الراعبة الغفيرة، لأن الشاعر لم يكن على علم بصباباته، وتوجساته، ولا نحن، لذا تسرب الشعر، وانسرب من يد الخزاف، الماهر، آنية أو أواني، وجراراً أو أباريق، تتخاطر دلالأعبرمشقاتنا ومصاعبنا اليومية الهائلة، ليكون لنا عسر، وفرادة، ونحن نتملى ونحملق هذه القصائد في انطوائها، واندلاعها علينا وفينا، وتلفعها بنا، تعلن ابهتها عبر ابهاء أجسادنا الدسمة المائلة المحطومة من الزيف والنزيف والاندحار.

إن الشاعر يركب المركب الصعب من الشعر، داخل نزق العواصف والأعاصير والزلازل عبر تداعياته المتغمة على سيولتها، المتوهجة بتبديها أمامنا كعنصر تطلع رائحته وتفح فتزكمنا، وتمر مواكبه الطويلة الظليلة، فتحملنا كي نكون فيها وداخل منعطفاتها،ومعامعها، لا للتأمل والنظر

فقط، بل للكشف ، والاكتشاف، ومعاناة مخاضات الرؤى العسيرات في طلق يقعقع كالرعود القواصف ولاينتهي، هذا مايجعلنا أبديين، عبر لحظات تلقينا هذا النوع من الشعر الذي يفلش صرته أمام أرواحنا السافرات على مائدة من كينونته، وعالميته المفتراه.

إن توحد العنصر واشتياقه، يبزغان من خلل واختلال السحب والرماد ومن لجةّ وتلجلج الكلمات والجمل، من مقاربة الكنايات والاستعارات، والتشابيه الخلفيه ومن غموض وإعتام الصور النابهات، الحالكات، رغم السطوع الباهر الذي يوشي معالمها النافرة، هذا الغمر هو، هو هذا الشعر، وعلينا الافلات من شباكه بسرعة، لأننا ونحن في انصهارنا، نلهث، ونجهش، ننشج ونلتبس، و يعترينا مسّ معاند، غروي ودابق، يشاكل أحاسيسنا المرهفات، ومشاعرنا المبادة يجهد في إيقاظها من غيبوبتها، وغشيانها المطبق المديد، وحيثما تيقظت، سيكون شأننا، شأن انخطاف الشعر ومسّه، حمى وانتفاضات، ذبول وغثيان، عرق وتعرّق، أرق وتذكر، نسيان وخيم وهجوع، انبعاث أليم، استكانة، احتدام تفتت، ترميم، خيبة، أمل وحب وهجران، وجد وسهر مسافر، أحلام وكوابيس تترى وتتلاحق، فتتقطع وتتقاصر أنفاسنا، ونوشك أن نغتلي ونهب، نتصاعد، ونرقى، ونتباعد، ثم لايدهمنا الانفجار، فنصاب بوهن العضلات المرضي المجهول، وتغشى عيوننا، وقلوبنا غاشية، ماتني تتكّشف عن لازورد، وزرقة منغومة معماةو وضلال أهيف أكيد.

لهذا يظل هذا الشعر تميمة، وتعو يذة لنا، حجاباً ورقية يقياننا البله والذهول والانخطاف، وعلى قدر مانتلقى منه، تبهتنا عصاراته، وتتهاطل فينا أمطاره السار ية و يغرب بنا مع شمسه التي لا تبارح أعتاب الحنين الطفولية، ولا تنصرم بانصرام الوقت بل تبقى متضرّمة خارقة، وسنانة، مأخوذة آناء الليل، وآناء النهار، شأن الزمن الذي يسير قدماً، معلناً حر به على نمونا، ومماتئاً لعدمنا، ونحن دائماً في غفلة ثانون عطفنا وساهمون.

ألا يهبنا هذا الشعر قليلاً من أبديتنا المزعومة،؟ أجل على حد علمي يسفح الشاعر روحه الدفاقة في شعره، كما نسفح كأساً مترعة من الخمر الطاغي في سهراتنا الآفلة المغامرة بنا و بأوجاعنا، حتى نصل حد الطفح والمبالغة بالقول إن هذا الشاعر يلبس طاقية إخفاء شعر ية، و يدور علينا يوماً بعد يوم، ونحن لانراه، لكنه يشاغلنا و يرانا، رؤية خاصة، ومن زاو ية جدّ ميتة، ومتقار بة فينا وفيه، ونحن نبغي الفكاك مما نرى وهنا بالذات يتجلى عسفه الحيران وافتراعه لمجاري وقنوات وشعيرات مدامعنا المدرارة الناشفة.

— ٦ —

سنظل رهائن السحر والشعوذة اللذين يضرمهما الشاعر في مرمر أيامنا المخمور وعقارب ساعاتنا الواقفة ، سنبقى على حدود الصرع والاختلاج واللهاث الصعب واصطراخات الجسد المضطرم بغيبوباته القمعية ، وانطفاءاته اللامعة ، سيظل الشاعر يدحر انهياراتنا حتى نصل حد الاعتقاد أنه بدأ المراوحة في ظلال أتعابنا الخائبة وجعلنا نوقن أنه يعد العدة ، ليستحضر وليمة الطبيعة ، من الحصى والأعشاب والزهر ، من الطمي ، والطين ، من انتفاضات الشواهد والشهود ، من جميع العناصر ومن ارتعادات ، وفروقات الكون المقلقل حتى جذارة السكون ، سيميد بنا ، ونميد

به ، إلى درجة استحضار الأرواح من الرياح ، ومن له القدرة على ذلك أكثر من شاعر يهب الروح لكل شيء ، يوزعها بعدالة فارهة ، و يأخذ منها بنفس العدالة التي نفتقدها ، عندما يقارف ابتزاز جماع تمجيدنا لأنفسنا ، و يريد استرجاع العتب المبارح لسريره الدموي.

إن جلجلة الشعر عند سليم تكاد تكون عامة ، فالأجراس والنواقيس تتابع رنينها ، وهي تزرع الزمن في حقول الحياة ، وقلب العالم المفعم المخضوض ، بل إن خلاخيله ، وصناجاته ، تمارسان العزف، والعزوف، وكأنهما تهزجان في جوقة من الجن الخبيئين ، ونحن في رواحنا وغدونا، نتلقي سرية الموسيقى المنبعثة من الغرف والزوايا المنسية ليومياتنا الخاثرة، الخائره، وفي كل هذا نظل نطلُّ خاشعين متهيبين من القنص والاغتراب، إذ أن المساحة التي يعزف و يوقّع و يهزج فيها، مترامية الأطراف، بعيدة الأغوار، موحشة الآبار، وحشية الرؤى، وموحلة الخيالات وكل مايستحيل أمامنا في شعره، إلى شبحية، ونظائر، وإشعاعات، وغبار مترام يفدُ من كل حدب وصوب، حتى أنه ينسل من بقايا الجثث في المقابر، و يأتي منتشراً هكذا على استحياء، يواجه كل العري والرعب، والعار، الذين يزنرون خواطر أرواحنا المكبوحة عن تفتحاتها الر بيعية المحرمه.

بكل هذه الرغبة الشعرية، وهذا الطوفان الغامر المغامر، تلد بين ظهرانينا عذو بة الموت والحياة، تخلّع السجون قضبانها الكامدة، تتزيا الحرية برايات وأحلام الشهداء، والأحياء يعّمرون، المساءات الملهمة المبهمة بالمسرات والحماقات والهطول، إذ أن الطبيعة، وهي الحليف الأ ول لهذا الشعر، هي أم الآلهة، وأم الأنسان المرنّة الوالهة، التي لا تتجنّى بالقدر المجنيّ فيه عليها وهي التي تهب هذا الطقس، طلاوته القديمة الجديدة، المتجددة، التي تعد بكل شيء وتفي بكل ماتعد من كل شيء.

وماهمّ الشاعر سوى توليف القصائد التي تعترض الكائن، تجامله، تماشيه وتقف معه، تسايره، وتتخلى عنه، حسب ناصية النظر إلى القضية التي يتوجب اجتراح معطياتها في الشعر، الذي يقول العالم شعراً، و يقول نفسه كذلك، ولا يودّ أن يكون منافحاً شكلياً هامشياً، ومسطحاً عن أي شيء، إنه معادل الجمالية التي تكمن في الانسان. و يدميها باستمرار عندما لا تكون له القدرة على اختراعها، والتصريح بها وعنها، هي التي تنقصه، وتنقضه باستمرار، في عالم أجرومي، له صفات الكابوس المدمر، وأبعد بقليل أو أقرب بكثير.

إذن جمهورية النقصان والنقض الأنساني. هي جمهورية الشعر، وكذلك ملكة الفيض هي ملكته، ومابينهما يكون الفراغ المتاح للخيار، فماذا نختار .. ؟ ونحن أناس ندعي عدم التوسط بيننا، لابد وأن ننحاز إلى ملكة الفيض والبحران التي تغمر طمأنينة وصريف الجسد، بالبخار الشعري الدفيء، وتهبه حماماً دمو ياً زاخراً، ينعش فيه مواته الثقيل، هذه الملكة الفيضية، الفياضة هي استحالة الانسان واستحالة الشعر، وهي وهوهة ضوء الكمال المتبدي، الذي نجاهد اللحاق به على جرجرة الأ يام والأعوام، نصل إلى اغترار مابعده، لنتذكر الحقيقة المرة بأن الحياة محض حلم شعري، والموت يقظة داهمة، وأننا كنا في كل ذلك، نسير نياماً لاهين، مجانبين، مجافين فردوس الشعر المعنّى الرغيد، الذي يدلّ و بكامل استفاضاته إلى حماسة الحياة، وإلى أماني وآمال الكائن الذي

يستسقي الصيرورة والاستمرار. بحزن معمى، أو فرح مدمر وليد.

لاشيء كان كما يمكن أن يكون، ولاشيء سيكون كما كان، حقيقة مصلومة الآذان، مجدوعة الأنوف، مفقوءة العيون، مخمدة المشاعر، خرساء الأحاسيس يقولها الشاعر على مرأى من قلوبنا، و يتهكم كما يشاء على لامبالاتنا بها، حيث القبول بكل شيء، ماعدا قابلية هضم أمزجتنا وكوابيسنا الصبيانية الكؤودة ونحن داخل هذا المخاض الرجيم، يمكن للشعر أن يمنينا الخلاص، لاكما يجب، وكما نريد، بل بالخلاص بشكل ما، مما لايجب، ومما لانريد. إلى هذا الحد تتمادى سعته و يتهادى نشاطه الخلاّب، فحبذا لو استطال، وطال حتى استوطن، وليس قاماتنا فأجلى عن ثيابها هذا العدم النجس الموصوم باصراره على مرافقتنا منذ الولادة وحتى انطراح الموت.

ولو أنه حلم، ألايحق له أن يجمّل هذا الحلم، ويحق لنا ــ رغم أن الشعر لايفتح المعابر والمغاليق ــ أن نحلم ولوقليلاً بمايهبنا الابتسامة الدامعة، أوالرعشة البليلة التي تغسل وتطهر أبداننا من الأدران الكهلة التي تلوث كل شيء، وتتفشى في هوائنا الذي نبارك ونحب.

أجل يبدو أن سليم لايتعبه الشعر، بقدر مايسبب التعب لشعره فهو يدلفه دفعة ودفعات، كسحاب ماطر، لذا كان لنا في البداية أن نصرّح أن سليم شاعر لايقول شيئاً، وعندما ننتهي من قراءته، لنا أن نقول ــ نحن الذين سنقرؤه باستمرار دون انتهاء ــ إنه شاعر يقول كل شيء، و يتبقى له الفراغ الكوني الهائل فيما بعد، ليتلاعب مع الشعر، ومعنا كما يشاء، نحن الذين نزعم أنه يرشنا و يعمدنا بشعره، و يودّ التواصل مع أحجياتنا، نكتشف في غمرة انغمارنا به، أنه يفتّت ذراته و يبعثرها على العالم والأشياء، و يستعيدها شعراً داو ياً، مدو ياً، دون أن يضعنا في ملعبه، لامتفرجين، ولامصفقين ولاكورالاً، بل عُمُداً مستدة، يمر بها الدور والأناشيد، والكرنفالات، وطقوس الموت والميلاد والطهور، والنذور والأضاحي، وهي لا تعي، لا ترى، لا تسمع، لا تهمهم، لا تتكلم، لا تتوجس، إن سليم يخاطب أحياءه عن عمد، يتودد، و يقترب منهم ثم يتلاشى كالبجع المهاجر فيبتعد عنهم، هذه الحالات التي تتناوبه تجعله عصياً وجارفاً إلى حدما، وتجعل قارئه المتحمس، يشعر بزخمه وكثافاته النابية، وضراوة عالمه، يشعر بأنه يلوثه بالحنين، و يصيبه بمرض الاستسقاء للاقتران مع الشعر، والاندغام في الحالة التي هو فيها، وليس منها، وهذه استحالة قد لايستلفها كل قارىء.

إنه الشاعر الفضائي الذي يعلن الحرب على الشعر بالشعر، وإحداثيات شعره ليست الأرض وحدها ككوكب جريء، بل أعداد غفيرة من الكواكب والنجوم، وحتى مجاميعها من المجرات، وافتتاحيات الفضاء الذري والنووي الكتوم.

(٧)

على أية سلالم سيتسنى لنا أن نصعد مدارج القصائد التي يصوغها الشاعر من زبد خلاياه اللدن المتين؟ وكيف لنا التقابل مع هذه الملكات الوافدات من الأصقاع الثلجية النائية؟ نحن

الذين تبقّى لنا فرح مغادرة الحياة إلى ملكوت قاريٍّ، سيلغمنا بؤسه إذا كان هذا الملكوت هو الشعر، بكل مراءاة الجمال ومرايا المحبة اللذين يكنهما لنا.

لذا لم يكن على الشاعر أن يطلعنا على أوهامه، وأن يشركنا بممالأة أحلامه إلى القدر الذي لانحتمل فيه حرباً وهمية وضروساً كهذه، إذ أن كل شيء لدينا بمقدار، وكل شيء لديه منفلت غامر، غابر، منهوم، مبارح لزمانه ومكانه، ومتفش في حلكة هذا الكون الأ ريب، وليست لدينا القدرة على الاحتكاك، ولاالتكهرب، ولا توليد الطاقة اللازمة، حتى أننا يستحيل علينا ملامسة، مايلامسنا، هذا الشعر الذي نحسه، ونستشعر دبيبه الهادر في خبايا لحمنا الطازج، لانعيه، وليس علينا ذلك، إذ أننا لن نتحول إلى كيالين، وسجانين، لنحبس مايكون حراً طليقاً، نافراً مؤبداً، ومؤثلاً كذلك بغير ذلك لن يكون، فما بالنا نكرّ ونفرّ، نراوح ونتقدم، نستنشق، ونستروح هذا العطر الوثني الغادق، الوافد من لامكان، نقدر على تعينيه، وله روائح لانستطيع تحديدها، ولا تأبيدها، ولامقارنتها، بل في حالة كهذي علينا الأقتران والتزواج بها، لننجب سريعاً ذائقتنا الخلبية الخلابة، كي نمارس الاعتداد بها إذ أنها ستدخل معنا ممرات جذور الفتنة، والافتتان، وستخرج في تو يج الأ زهار وشهيق الشجرات المائسة، لتتابع تمردها، وانطلاقتها الفضائية المزمعة، مع هذا الشعر، فلربما واتاها الاقتراب مع الاغتراب وحَزَمتها القرابة مع الغرابة.

في نهم كهذا، سيكون لكلينا. نحن والشعر. شرف مبارزة الخصوم من طواحين الهواء، حتى أعتى الأ باطرة الذين نكن لهم، كل مايتمناه الموت منا اقتطافنا وتحطيمنا، وإعادتنا هباء، إلى رحم التراب كما كنا، وقبل أن نبارح ماكنا، نسينا في ارتحالنا شيئاً مايشدنا، ويجذبنا بضراوة إلى هذا التراب الرخيم الذي يسُعده مخالطتنا في غبش الأماكن وغسق الأ زمنة، التي تستعصي على مطاردتنا الشهية، واختراقاتنا الحجرية الصلود.

لكل هذا الدبق البدئي الداكن، يجذبنا هذا الشاعر، و بالتالي يجذبنا هذا الشعر، لذا سيكون على مجامعينا أن تتواصى بالصبر، وأن لا تذعن لمذلة القبول لأن شبكية علائق المقاومة ماثلة في تلافيف أدمغتنا المثقلة، بتلف الواقع الخرب الدميم، وعليها أول ماتستيقظ في بدء فجر ما. أن تحشد رملها وعسكرها، وغراءها، وأن تلتصق سريعاً، بماانقصف، وتعمل حكمتها فيمانأىً، وغاب عن ظهورات الموت والحياة، لأن شعر الشاعر، يكاد يكون شبحيا، بمقدار ماهو مادي وملموس، بل ومتقن الاختلاط بكلية، لانعدم تواشجها، واشتجارها في دخائل أرواحنا العريقة المثول، أمام محاكم الكرادلة الملفقين، اللدودين لهكذا شعرأو دون أن يكلفوا خواطرهم، الأطلاع على ظلاله المدارية، التي تحكم فتح الأفق، وتحكم كذلك الشمس فى سيرها الدائري، داخل وخارج السدم والأقمار، وإحتكام المجرات إلى بحرانها الهوماني في فراغ متجاذب، يعلك نفسه و يرسم مصائرنا، ومصائر الريح الشعرية الشهية التي تلهف بنهم دائم ترنحنا، وتلقف مايعتمل في انفلاتنا من تغّرب الخطا على طرقات معلومة أكثر مايجب.

لذا نحن نستشعر دائماً هبوب السكون الصائت فيما حولنا، ونحن نرتكب جريمة المغامرة

الخاسرة في اقتراف انهمار هذا الشعر على مد الفصول الضاريات التي تورثنا الاحتلام، وعسر هضم المرارات، وسرنمة ليالينا المتطلعات بتعطّف إلى مايقضّنا، و يؤلم مفاصلنا، في طقوس البرد والظلام، وتمعدن الخسوف والكسوف، واندلاع المودة والندم، واستطالة الحسرات، وماهذا قصد الشاعر، ولا هذا تهديفنا نحو نقاط نهائية في اللا نهاية المعطاة، لتوالدنا الممض الكسير، الذي يعد بشيء مما نرجو، و يأتينا خالي الوفاض إلا من الخلاص، و بقيا من دم أسود وفاسد عبر المشيمة و مخلوط بالأمشاج و بقايا الوحم اللزج، وقرف المشهد القسري المحنط المستطيل.

وأنا أعلم علم اللايقين، أن شعراً هذا شأنه يخضّنا و يرجّنا، ويمتح من منابعنا ومناجمنا المختومة، يسرّب رشوحاته في غفلة عنا، وداخل رسوبيات وموجيات أعراق الصخور والتراب، والفلز، والمنغيز، والبوتاس، والفوسفات والسوائل الصلبة المائعة، المائية، والزيتية، والنيران، والحمم التي تتضّرى في أعالي القمم الروحية التي تطال أكثر من أجسادنا البرجية التي تتهرأ، وتتوسد هاويات ماقبلها، ومابعدها، لا تهبط فيها، ولا تتقاصر، ولا تفيض عن زنخها قيد شعره، نحن بحاجة إليه، أكثر من حاجتنا الهواء المدسوس في رئاتنا، والمعلوم كماً وكيفاً يجريان بحسبان وفساد وعفونه، وتجيّف بيئي مخيف.

إن التطهير سمة من سمات الشعر الذي نتحدث منه لاعنه، رغم أنه بغنى عن هذا الاعلام الوافد عليه، فظهوراته الخبيئة، مصهورة لزمن يجيء من المستقبل عارماً بالفرار العصيّ والنفور الغويّ. قوياً في ضعف مازح متواضع، يداور بنا وعلينا، و يقرأ أيامه القاريّات في توقعات أحلامنا، وفراستنا النادمة.

يستفيق الحلم، ولايستفيق الشعر من غمار غيبوبته، فهويمارس سعار البحران، متقلداً الأفلاك وسيف نبوته التي تنبوعن نفسها، ولا تنبيء وتخترم مجاهيلنا الداويات، بألاف الأصوات المعدومة الصدى، وحده يسكن الصدى يستوطن، و يتحصن، و يصدى به، يرن و يبتهل، و يتبتل، يعيّط و يعرعر و يصرخ

يندب و يرثي، و ينتحب، يصد و يرد و يربدّ، يعلن الحداد في مجد الأعراس يتحفز لتجنيز العالم، داخل كفنه الضوئي التواق إلى الانخلاع عن زبد الكون الفاغر الذي يقدس حت الصخور الشاطئة على الشواطىء، أو المتأينة في قيعان المحيطات المكلومة في الأفول الأخير. لهكذا مجد، ولكل مجد إنساني ينذر هذا الشعر المتدافع المتساوق، المشدود كالوتر عن نفسه إلى نفسه، لاشادة مملكة الانخزاق، والفصل والفرق بين الثابت والمتحول، بين الدعة والكرى، بين الرأس والوسادة، بين الروح والجسد المتحارق، الموغل في استيحاشه وتأبيه، وعزوفه عن مناولاته المحتومة يشيد هذه المملكة غير هياب ولاوجل، من أحد، إنه بدئيّ فطري، مرجوم ومنغوم بغريزة نادرة، كذلك هو مثقف قويم، معاني، مضروم بوعي حريف حاد وطازج له طعم نيء بكر، ووجيد، لايلذع شيئاً فينا، يقدم ثم يروح، وهو لايلوي على شيء، بعيداً عن آثار قرحة مخذولة في معدة هذا الكون غير الشعري.

وفي الشعري ينفض الشاعر الغبار، و يشع كالراديوم، باستمرار ضيائه الخاص، إنه شمس نيسانية إنسانية وافدة، تتوقد عبر الرؤى ، والذبذبات النجمية اليتيمة التي يقتطفها الشاعر كما يقطف الثمار الغضة في غير أوانها، ولهذا تصل إلينا، وكأنها لا تصل إلى أحد، ولهذا تغيب عنا ، وكأنها تساكننا المكان، والزمان، الوهم والحقيقة، الاختيار والجبر والتجني ، وهي بين هذين الحدين تأخذ اعتبار النفي، وتنبجس متقطعة آنة متناوحة، متثائبة مديدة تتقرى عذاباتنا وتنفذ بها من القبل إلى البعد . لتزيد بها درجة غليان الظن، وتولف عبرها خراقة انخصاف النوايا، والنزوع إلى انقبار المخاتلة، والانعدام الوزني وجاذبية الطيران.

أجل هذا ماسيكون عند انزياح الخروج، التحليقُ، هو الحد الجديد الذي سنعرف ، ونحن نصهر أحزاننا في أفران اللغات اللغوبة اللعوب، المحكمة على انبثاقاتها الأولية ، دون حليّ ولاديباج . ولا ثياب كرنفالية مماتلبس في المواسم والمناسبات ، بل حشد من قطعان الصفاء الغرير النافل المهول الذي يقيّف رعشات الروح المسمّر على صليبه الأزلي، ويحيله إلى بروميثيوس جديد كل الجدة، ومناوئ للنار الشاملة التي يمكن أن تضرم صقيع هذا العالم الثلجيّ الحار.

في توضعات ومرايا الحلكة الفاتنة ، وغبش الساعة الفريدة بين الليل والنهار يجالسنا هذا الشعر، و ينادم آخر الكؤوس التي نتساقى ، ونحن ندمن العطش المربد، كما كنا أول مرة، تحجرنا فيها عندما تطلعنا إلى ميدوسات هذا الشعر الوثني الخلاب، وهو الآن يبادهنا ، و يباغت تماثيلنا المصفوفة المتراصة ، ليفك رصوداته وطلاسمه عنا، فنعود أحياء لاكما كنا بل كما يمكن أن نكون في عتبة المواجهات والمقارفات السخية، ننبض بما أضعنا من زمن لانعرف كيف افترانا، ونحن مكتومين مكومين، كنفايات أجساد إنسانية تحلم بالترميم، والقيام من هاوية الرميم، والتي لم تكن تزداد هطولاتها وأوهامها لتنقص من جديد، أو لتعود سيرتها الأولى التي أحجمتها التعاويذ والرقى، والابتهالات والهالات الجارحة، والضياءات الخلبية التي لم تكن للشعر، كما لم تكن فيه.

هذا ماأزم السلالة، وزمّ هزيم الرعد في جُدُر وديانا الغرائبية السحيقة التي تنفث البخار والندى، وتستضيف جموع السحائب التي تُلمس بالراح ، ونحن قائمون، نأخذ حصة الأمس والذي قبله، ولايسعنا في تكاسلنا، استحقاق حصة اليوم والغد، ونيابة عنا، يقوم الشعر بتمثيل دوره الدبلوماسي في الحصول على مجاعتنا المعنوية، على شبعنا الجسمي، بل على تخمتنا اللغوية من القواقع، والأصداف، المرجان ونجوم البحر، الأسماك والحيتان، البيوض وطحالب الأعماق ، الأشنيات والفطور والحشائش ، وكينوناتها المهتحرة المشوقة إلى الامتزاج اللزج الحار، والاهتضام الكثيف، و بدية الاغتلام.

(٨)

لاأظن ــ كما سيرى الكثيرون ممن يقرؤون شعر سليم بركات ــ بأنه يمكننا اختتام

مـانـكـتـب عـنـه، ومن شعره ، لأن هذا الشاعر بانوراما متلألئة باستمرار باستمرار، كثر يا سماو ية اللـمـعـان تـغير اتجـاهاتها ، ولا تتغير أضواؤها، إنه حارس بوابة جحيم الكتابة، لايبارح ، ولايغفل ، ولايُـقـفـل ، ولايـتخفّى بل يتبدّى دائماً كما لم يكن ، وعلينا أن ننظره أيضاً ونقرؤه كما لم نكن، لذا يصبح من العسير، إنهاء الكتابة عنه، حتى لتبدو النهاية أشد عسراً وقسر ية، وضراوة من البداية، لأنـنـا تـرجـمنا المناخ الشعري ، أجملنا ولم نفصل ، وأنقصنا، ولم نكمل وأحجمنا ولم نتفلت ، فظل قمراً مكتملاً ، وظللنا في المحاق ، هو دائم الفرار، دائم الغوص، دائم الجدة والتحليق في الشعر كما في الـنـثـر، حين يـكـتـب سيرته الشخصية من الطفولة إلى الفتوة ، وهو الآن شاب شائب، وشهاب شعـري ثـاقـب يـقـف على مـرمى مالايُبصر ، و يُدركُ في جموحه اللغوي مالم يكن يُدْركُ، ويستمر في بـرار يـه عـائـمـاً، جار ياً ، كما تجري الأنهار العظَيمة ، فائضاً كما تفيض، لابل يعدو كما لم يعدُ أحد من قبل.

فـهل نستطيع في هذه العجالة الطو يلة الجازفة. أن ندعي أننا أقمنا سداً أمام سيله الشعري العـرم، أم أنـنـا وقـفـنـا على مـبـعـدة مـن طـغـيانـه ، نترقب ونصيخ، وننصت إلى الهدير، والقعقعة ، والـصـلـيـل، والـدمدمة، والجئير والنئيج ، نجاهد لترجمة الاشارات والرموز، التقاطعات ، والبرقيات الـتـي يـرسـلـهـا عـبـر فحيح العناصر، وسهوم المعادن، وتهامساتها الفصيحة المدغمة الملتغمه إلى حد الـتـناوح العاصف الرخيم، الذي يُعلِّم، ولايُفهم، ينبهمُ ، ولايُحكم ، يعتكرُ ولاينقشع ، يختلف في تجاذبـه وتـنـابـذه ، ويخرج من اتساقات توازناته وعلائقها، لكنه يمارس التحليق بمهارة صرفة صاحية ولايقع.

ألا فـلـيـكـن مـا كـتـبته، إشارة إلى مالم يقله سليم لأحد، وأظنني وقعت في فخ جنوحاته ، فـمسني طائف منه ، وأصبحت أتخبط وأهذي ، وأهذر ، أبذر الكلام ولاأعرف إلى أين ؟ وهذه هي تـرجمة تخبطي هذا، عسى أن أتبعها بترجمة توازني الآخر، إذا قُيّض لي أن أشفى من انجذابي إلى هذا المساء الشعري الثرّ الذي يغشي المدينة بالغبار المرمري المرائي ، وأضواء الدياجير الرخام.

اللاذقية

١٩٨٣/٥/٣٠